LUIGI BAILO e GEROLAMO BISCARO

DELLA VITA E DELLE OPERE

di

PARIS BORDON

TREVISO
TIPOGRAFIA DI LUIGI ZOPPELLI
1900

LUIGI BAILO e GEROLAMO BISCARO

DELLA VITA E DELLE OPERE

di

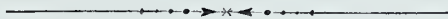
PARIS BORDON

TREVISO
TIPOGRAFIA DI LUIGI ZOPPELLI
1900

ALLA CITTÀ DI TREVISO

PATRIA DI PARIS BORDON

L. B. e G. B.

D. D.

Ma (tornando al Bordon) concludo infin
Che Treviso ha un Pitor cosi zentil
Come ogni nobil fior, che Mazo e Avril
Fazza spanar per far bello un zardin.

« La Carta del Navegar Pittoresco » di Marco Boschini (Venezia; 1660, pag. 335).

PREFAZIONE

La prima idea di commemorare con feste solenni, con espcsizione di dipinti e di fotografie, e con pubblicazioni d'occasione il IV° centenario dalla nascita di Paris Bordon fu proposta, ancora due anni sono, dal Sig. D.r Girolamo Biscaro, del quale, lo dico fin d'ora, è quasi per intero il presente lavoro. Come essa sia rinata in me e così abbia avuto effettuazione, l'ho detto nel mio Discorso già pubblicato per l'occasione stessa. 1)

Quel discorso, nella sua parte generica, potrebbe anche servire per introduzione al presente volume, che è tutto di erudizione storica e di critica artistica. Che a questo lavoro abbia cooperato anch'io, spogliando libri e cataloghi in preparazione, cercando qualche documento, discutendo e concretando insieme le idee a voce e con continua corrispondenza, è un fatto; ma il fatto fondamentale si è che il concetto dell'insieme, la concretazione dei particolari, la distesa del dettato è tutta del mio Compagno, il quale ha voluto che al suo venga unito anche il mio nome. In questo tempo del suo lavoro, io ne avevo un altro: apparecchiare l'Esposizione Bordoniana e intrattenere la corrispondenza per le ricerche stesse fatte a Dotti e Istituti artistici d'Europa. Il merito mio principale si è stato di aver messo gli occhi su Lui, e di averlo vivamente pregato d'assumersi questa parte per la quale a me sarebbe mancato il tempo e la preparazione; mentre ben sapeva che per l'opera di Lui, anche nella brevità del tempo, il lavoro sarebbe riuscito più che sufficiente allo scopo.

Quale esso sia lo giudicheranno equamente gli intelligenti, tenendo conto che fu eseguito in soli quattro mesi e colle altre occupazioni dei doveri professionali. Sarebbe stato certo impossibile in quattro mesi, far quello che si è

---

1) Ateneo di Treviso. Solenne Commemorazione del IV° Centenario dalla Nascita del Pittore Concittadino Paris Bordone. — Parole del Presidente — Discorso del Segretario. — Tip. di L. Zoppelli 1900.

fatto, se il mio Compagno non avesse avuta la lunga preparazione di vent' anni; ed è a notare che, dopo averne proposta l' idea, Egli l' aveva allora abbandonata per l' apatia onde venne accolta, e già ormai si era avviato ad altri studi e lavori, onde io ho dovuto fargli forza colle preghiere e colla influenza morale di vecchio maestro.

Seguendo il suo suggerimento io mi ero affrettato per la critica artistica dell'opera del Nostro, a ricorrere al Sig. Dott. Gustavo Frizzoni, ad impegnare il quale al nostro lavoro abbiamo anzi messo insieme ogni sforzo, il Sig. Biscaro ed io; e già speravamo che egli vi avrebbe preso parte diretta di scrittore, quando sì per la condizione sua di salute e sì per i suoi viaggi, e sì ancora, lo dirò io, per riguardo al mio Compagno ch' egli onora di sua fiducia anche nella critica artistica, dopo averci data una promessa generica ci lasciò far soli, ma non però ci abbandonò del tutto; al contrario non solo tenne con noi viva corrispondenza, ma quasi anzi viaggiò per conto nostro, dandoci comunicazioni e giudizii e procurandoci fotografie delle cose del Bordon anche di alcune nuove sue scoperte e determinazioni fatte nei Musei di Germania. Lo stesso devo dire del Sig. Dott. Gustavo Ludwig di Vienna dimorante a Venezia, altro nome ben noto nella erudizione artistica, del quale ebbimo pure tante e comunicazioni e notizie e fotografie. L' opera nostra quindi invece che di due soli e oscuri nomi, è di quattro, e la parte critica per l' indirizzo delle idee è anzi piuttosto quasi di un solo, cioè del Sig. Frizzoni.

Per questa parte adunque io fui fortunato, come di trovar nel Sig. Biscaro l' erudizione locale per via di documenti e di prima mano, così dietro di lui la guida critica del Sig. Frizzoni; fortunato come in molte altre cose, così anche in questa di aver potuto, per questa via, procurare alla mia Città nativa di cui dirigo il Museo, nell'occasione del IV° Centenario del Nostro, un volume illustrativo, così della vita di lui, per quanto oscura e scarsa di notizie personali e d'importanza, come anche della sua opera artistica ; e questa, se non somma e come di genio, certo grande come di artista ; pittore, che io direi, se dovessi determinarne il posto ch' egli tiene nel Pantheon dell' arte, degli ultimi fra i primi, o dei primi fra i secondi; che ebbe anzi alcuni momenti felicissimi da stare proprio coi primi, e forse è unico per la trasparenza e per la freschezza del colore, quale egli lo ha usato nel momento suo più bello; come il Bonifazio Veronese (I°) lo è per la forza e la morbidezza velutata; l' uno la chiara luce del roseo dorato mattino; l' altro gli splendori infocati del vespero purpureo, o, se vuolsi, l' uno col suo verde delle fogliette primaverili, l' altro colla varietà delle verzure autunnali; entrambi, e parlo del colore, chè il pensiero nel Veronese è in genere più forte e profondo, due cose divine in arte, che vedute una volta non si dimenticano più mai nella vita, e lasciano il desiderio di rivederle.

Ho accostato questi due nomi, anche perchè qualche volta le opere dell'uno furono scambiate col nome dell'altro, come si vedrà; il che è ad onore dell'uno e

dell'altro, seguaci del sommo Tiziano, al quale sono state pure attribuite opere d'entrambi, segno che gli vanno molto da presso.

Mi sono qui sopra permesso un leggero tocco di quasi commento estetico e soggettivo; è quello che ci siamo proposti di non far mai nel testo, tenendoci strettamente all'esposizione oggettiva dei fatti; il che potevamo ben fare, perchè di comune accordo avevamo pregato l'On. Prof. Pompeo Molmenti a trattar Esso questa parte nel discorso che tenne in Treviso nella maggior festa della Commemorazione con splendore di pensieri e di parola, il cui ricordo resterà grato ai cittadini; discorso che, rifuso in un articolo, fu stampato nella *Nuova Antologia* del 16 Novembre; e di quello che benevolmente egli vi disse del nostro lavoro qui sentiamo il dovere di ringraziarlo.

Convenuto dunque tra noi di fare, aiutandoci insieme nelle ricerche anche per la ristrettezza del tempo, questo lavoro, in questo senso oggettivo, e così che rispondesse alle esigenze della critica moderna e riempisse la lacuna che nella storia dell'arte esiste ancora pel Nostro, intorno al quale non vi è una monografia sì per le notizie della sua vita che per il catalogo delle sue opere, ci siamo messi d'accordo sulla via da tenere per le ricerche.

Abbiamo riconosciuto che la prima fonte di notizie è il Vasari, i cui cenni biografici inseriti, quasi naturale appendice del maggior discepolo, nella vita stessa del sommo suo maestro, Tiziano, si vede che derivano da quello che noi oggi si direbbe una intervista provocata; da un colloquio cioè nel quale il buon vecchio, innanzi all'avveduto Aretino che lo avea toccato nella parte delicata, si effondeva ingenuamente così nei lamenti come nei vanti della sua carriera artistica non troppo favorita dal Maestro, eppure riuscita a suo onore non in Venezia solo e a Treviso, ma fuori, in Italia, e anche tra gli stranieri, in Francia e Germania.

A quel colloquio, tanto particolareggiato in personali notizie di prima mano, noi abbiamo dato un'alta importanza così per accertare l'autenticità delle opere in esso indicate, come anche per determinare il nostro giudizio su questi rapporti primi e posteriori dell'Allievo col Maestro; intorno a che abbiamo avuto una lunga discussione, modificando un po' l'uno un po' l'altro le idee personali per fermarci in quella che ci parve la verità oggettiva, per quanto complicata di elementi morali e soggettivi. Nella vita dei Grandi, sopratutto di quelli che tengono l'altezza dell'arte e del pensiero, ci piacerebbe che tutto fosse alto e grande, così l'opera, come il carattere. Ciò non è sempre, pur troppo; *summi enim sunt, homines tamen;* e talvolta quello che è minor nell'ingegno, è più alto nella bontà, ed anch'essa è dono di Dio! Sia ciò però di conforto a minori, non mai titolo di vanto superbo. Se qualche cosa di troppo in un particolare che riguarda i rapporti del Nostro col famoso Pietro Aretino, noi avevamo affermato; non abbiamo mancato poi al nostro dovere di portare a notizia il documento che tempera il troppo della nostra asserzione, ma pur lascia il fondo del fatto generico.

Seconda fonte di notizie, benchè scarsa, fu da noi riconosciuto il Ridolfi per

comunicazioni mediate che egli potè avere forse dal figlio o dai vecchi i quali avevano conosciuti entrambi, e certo almeno per la conoscenza di quadri che esistevano ancora al suo tempo e per noi sono perduti. Anche per questo abbiamo creduto di dover conservargli oltre il *Paradiso*, per quanto opera debole ma già attribuitagli dal Vasari, alcune altre opere minori assegnategli dalla tradizione, la quale noi non abbiamo mai disprezzata, non dandole però più importanza del giusto, e richiamandola sempre a rigore di critica e ad appoggio almeno di autorità di scrittori, quando ci sono mancati i documenti d' archivio.

Anche nel Boschini, oltre che nelle *Ricche Miniere*, molto più nella *Carta del navegar pitoresco*, abbiamo ravvisata una fonte di notizie d' opere autentiche del Nostro, non solo per le molte indicazioni di dipinti, ma anche per la pienezza delle lodi nelle quali egli si effonde, determinando caratteri e pregi di lui; il che è prova, oltre che della sua personale ammirazione, anche del generale giudizio accettato dai contemporanei e dai posteri, non ostante che il gusto si fosse di tanto mutato nell' arte così per la composizione come pel colorito. I sommi, anche nel mutato gusto, si mantennero sempre l' ammirazione, e d' altronde in Venezia questa ammirazione pei grandi, e così anche la buona tradizione del colorito, non andarono mai perdute, neppure nella decadenza dell' arte.

Dopo lo studio di queste fonti principali, e degli altri libri di erudizione in cui si potessero trovare anche sparse notizie, fu tra noi convenuto di cercare e spogliare quanti più potessimo inventarî manoscritti e cataloghi stampati di dipinti, così di raccolte che di vendite, per rintracciare le opere autentiche di lui smarrite, per riconoscere le attribuitegli, e per molte questioni che ci interessavano quali per es. l' *Autoritratto*, la *Violante* etc.

Una questione che molto ci interessò, si fu quella sul dipinto così controverso che è all' Accademia di Belle Arti di Venezia, pervenutole dalla Scuola di S. Marco, della *Burrasca infernale*, attribuito in passato da taluno fino al Giorgione, da altri, più comunemente col Vasari, al Palma (il Vecchio); e da altri pur vicini per tempo, anche al Nostro; nel qual dipinto abbiamo finito per riconoscervi col Selvatico, col Milanesi, collo Zanotto un largo ristauro ed un più che parziale rifacimento di Paris nell' occasione che gli venne commesso il corrispondente quadro dell'*Anello di S. Marco*.

Allo scopo di venire a capo di questa interessante questione, nella quale ci bisognava, fra le diverse attribuzioni, renderci conto delle grandi lodi date dal Vasari al Palma come autore, noi abbiamo istituito comuni ricerche nell' Archivio di Stato di Venezia, che è la grande fonte di documenti per la storia dell' arte in Venezia, e vi abbiamo avuta la cortese cooperazione di quella Direzione; molte poi ne fece il mio Compagno negli Archivi qui nostri, il Notarile, quelli della Curia Vescovile, del R.mo Capitolo, del Civico Ospitale, e comuni pure ne femmo in questo Comunale antico e Demaniale delle soppresse Corporazioni; ed altre egli, e fortunate, negli Archivi di Milano, dove ha potuto precisare fatti e nomi d' importanza per la vita e per le opere del Nostro.

Per rintracciare i dipinti dispersi e perduti, specialmente a Venezia, in seguito ai due rivolgimenti politici e sociali, la soppressione delle famiglie religiose sotto il Regno Italico, e l'impoverimento delle famiglie patrizie, noi abbiamo esplorato quella ricca miniera di notizie che sono le carte dell' Edwards, le quali in Venezia si trovano all'Archivio di Stato, nel Seminario Patriarcale, nel Museo Civico e all'Istituto di Belle Arti. La condizione officiale che dopo A. M. Zanetti ebbe l'Edwards per i ristauri dei dipinti pubblici, alla conservazione dei quali gli Inquisitori di Stato avevano rivolte le provvide loro cure; e più quella che egli ebbe, e maggiore, sotto il Regno Italico, fecero sì che le sue carte, tre buste delle quali sono anche a Milano, siano il più ricco repertorio di notizie per rintracciare il destino dei quadri delle soppresse Chiese e Corporazioni, i quali cadevano tutti sotto il suo potere discrezionale, come delegato della Corona collo speciale incarico di provvedere alla loro destinazione mano mano che li veniva ricevendo in consegna.

Anche da queste carte adunque più d' una notizia noi abbiamo potuto ricavare per questi quadri. Ma dove sono andati parecchi di quei dipinti attribuiti a Paris che erano a Venezia, Padova, Castelfranco, che egli pur ricevette ed elencò nel grande Deposito Demaniale, alcuni dei quali, passati a quello del Palazzo Ducale, trovammo pure elencati nell' inventario del Bibliotecario Bettio? Dio sa dove! Alcuni sparsi dal Governo Austriaco per le Chiese anche lontane dell'impero; altri per imperiale liberalità donati all'Accademia di B. A. di Vienna, fossero autentici o male attribuiti; alcuni, e li conosciamo dagli atti ufficiali, venduti per poche lire, sebbene autentici, e ora non sappiamo dove si trovino; altri infine logorati forse dall'umidità, rosicchiati dai topi in quei micidiali depositi che per anni ed anni furono i magazzini delle Accademie di Belle Arti in Venezia e a Milano.

Quell' opera demaniale fu veramente sciagurata, anche pel modo onde si compiè, quando pensiamo che per essa due Pale grandiose del Nostro che erano ornamento di due Chiese di Belluno, passarono, chi sa come? nella raccolta Solly, e da questa nel Museo di Berlino.

Nelle carte dell' Edwards è interessante seguire, e per questo noi ne femmo larghe citazioni, con che accanito duello combatterono i Trivigiani per conservare alla patria, pur nell'abbandono degli altri quadri, quelli almen del Concittadino pittore, e sopratutto la pala dell' *Adorazione dei Pastori* ch'era a S. Francesco nella cappella Rovero ed ora è al Duomo. La Pala del *Paradiso* che era agli Ognissanti non bastava all' Edwards; egli si adoperava, forte di tutta l'autorità ond'era investito, per avere ne' suoi depositi, come proprietà del Governo, e così liberamente disporne, i dipinti coi quali la pietà degli avi e il denaro dei cittadini avevano abbellito le Chiese e ornata così la Città, per fornirne egli, non solo a scopo di studio, le tre gallerie che s' intendeva di costituire nel Regno, ma per abbellirne anche a vanità i palazzi reali, e perfino per aver oggetti da trattar baratti, e farne vendite come di cose da rigattieri. Mentre egli tanto si scalmanava per aver di Paris le cose di Treviso, abbandonava alla discrezione degli impiegati

demaniali di Belluno quei due suoi capilavori ed altre sue pitture delle quali non ci fu possibile di seguire le traccie. Una ci interessò specialmente, la quale, pur portando il nome di Francesco Vecellio, noi sospettiamo abbia potuto esser del Nostro per conformità di composizione appunto coll' *Adorazione dei Pastori*, della quale pittura, passata in possesso di privati, noi seguimmo fino a pochi anni la via.

Dopo le ricerche di cataloghi e di documenti d' archivio, per aver particolareggiate notizie delle opere bordoniane che sono sparse in Italia e all' estero, abbiamo diffuso, il più che potemmo, un questionario formulato a stampa, e da più parti ricevemmo comunicazioni cortesi, talvolta accompagnate anche dal dono gentile di fotografie che non sono in commercio, le quali si aggiunsero a tutte quelle che andavamo acquistando sì per il nostro studio che per l' Esposizione, colla quale s' era già stabilito di mostrare al pubblico, mediante la fotografia, tutta l' opera del Nostro, come noi l' avevamo in quest' ultimo tempo studiata. Fu infatti mediante la fotografia che noi potemmo formarci un' idea di dipinti che non avevamo veduti mai, o che, pur veduti da anni, avevamo dimenticato nei particolari, nè a ridestarcene la memoria per farne la rappresentazione, ci sarebbero bastate le sole indicazioni altrui.

Per questo studio infatti, ond' esso fosse all' altezza della scienza, come si dice, noi avremmo dovuto vedere o rivedere sui luoghi gli originali. Quand' anche le nostre condizioni ce l' avessero permesso; il tempo, nei termini ristretti fra la concezione e l' esecuzione del lavoro, ci sarebbe mancato per farlo. Mentre adunque si rividero i dipinti che erano in più immediata nostra vicinanza; per quelli più lontani, si dovette ricorrere al sussidio della fotografia, rinfrescando con essa e colle indicazioni i ricordi personali dei veduti.

Pur troppo (e qui chiedo scusa se parlo di me) ne' miei viaggi, anche per vedere i grandi Musei all' Estero nei quali tanto primeggia l' Italia per la pittura, soffermatomi col più vivo interesse innanzi ai dipinti da me sempre cercati del celebrato pittore concittadino i quali attraggono gli sguardi sopratutto colla seduzione magica del colore, soddisfatto del piacere del momento, contento d'un segno o d'una parola d' ammirazione scritta sulla guida o nel catalogo, non presi appunti particolareggiati; il che invece si dovrebbe fare sempre nei viaggi, e consiglio di fare ai giovani studiosi, nè solo dell' arte ma di tutte le cose che possono interessarli, sì negli studi, che nella vita. Tutte le imagini, le impressioni, le osservazioni di un viaggio, sovrapponendosi le une alle altre, se affatto non si scancellano a vicenda, certo si attenuano, e non ne resta che una percezione confusa nei particolari. L' impressione generale può accrescer anche la forza del pensiero, allargarne la concezione, eccitarne od elevarne il sentimento; ma la cognizione vera consiste nel possesso ordinato delle idee particolari, e queste, nella grande quantità che si accumulano in un viaggio, è difficile ritenere colla sola memoria, se non sovviene, per aiuto, lo scritto. Questo sia detto specialmente per i ricordi d' arte, e più particolarmente della pittura.

Non so se l'osservazione psicologica che or sono per fare si limiti solo al mio spirito, e quindi resti affatto personale; ma a me pare che la memoria conservi i ricordi della pittura meno che quelli della scultura o dell' architettura. Credo ciò derivi dalla minore impressione dell' imagine piana, benchè colorita, in confronto del solido; e forse anzi, appunto perchè colorita, in quanto la sensazione del colore, soverchiando, attenua le altre, e mi pare che i disegni e le incisioni si ricordino, quanto ai particolari, ancor meglio che i dipinti. Parlare di queste cose potrà parere vanità; ma se questi fatti personali non si constatano per ingenua confessione, come si potrebbe costituire esame di confronti intimi e trarne conclusioni psicologiche? So bene di certe grandi memorie, e una ne conosco d'un Direttore d'uno dei maggiori Musei d'Europa, la cui rapida intuizione geniale nella ricognizione degli oggetti d'arte è dovuta, credo, in gran parte a questa ritentiva potente, per cui delle cose vedute nei tanti viaggi ognuna è ricordata con tutti i suoi particolari, non so se con o senza appunti scritti. Morelli invece di ogni cosa veduta nei suoi viaggi, dì per dì, faceva nota la sera; così faceva anche Cavalcaselle la cui memoria era pure un grande archivio di cose vedute e bene raffigurate con ischizzi e giudicate con appunti, come n'è prova l'opera sua colossale che per le ampie e sicure notizie è un grande tesoro e cresce, si può ben dire, nella stima del tempo, come noi abbiamo potuto pur riconoscere per indicazioni e aggiudicazioni del Nostro.

Se lo ricordino quindi i giovani che aspirano a prepararsi l'avvenire per i lavori di erudizione: note e schede, schede e note, e schizzi anche da conservare, ordinare, consultare e ripassare di tempo in tempo, non solo così rinfrescando l'idea, ma rinnovandosi anche il piacere della memoria.

Ma per il ricordo delle pitture e in genere degli oggetti d'arte il grande sussidio della nostra età è stata la fotografia, nel suo grande progresso in se e nelle sue applicazioni alla riproduzione artistica. Essa ha anche accorciato il bisogno dei lunghi appunti e delle particolareggiate descrizioni letterarie, di cui c'era tanto lusso nei testi del tempo addietro.

Di questo grande sussidio qui riporto ciò che ho scritto in proposito nel Bollettino Guida dell' *Esposizione Bordoniana*.

« La fotografia è stata non solo un grande sussidio, maggiore e migliore dell' incisione, per far conoscere con precisione, in formati ridotti, le grandi pitture degli artisti mantenendo loro tutto l'originale carattere, e rendendole per così dire popolari. Non solo essa ha giovato nella storia dell'arte a sopprimere le sempre insufficienti descrizioni a parole, dando esatta, colla visione, l'idea della cosa; ma scientificamente essa è stata anche il mezzo, e preciso, d'accostare, per la critica comparativa, pezzo a pezzo; come anche il grande mezzo al dilettante e al critico di ricordare le cose vedute e di richiamare, per associazione d'idee, le impressioni ricevute dal dipinto stesso per la visione ripetuta della imagine conservata nella cartella o arrotolata in un piccolo cilindro. Tutti sappiamo la immensa fatica che è il visitare le ampie sale e i lunghi corridoj delle grandi Gallerie,

per es., di Parigi, Monaco, Vienna, Dresda, Berlino; e come, tante volte, dopo una prima e seconda e terza anche rivista, un' imagine sovrapponendosi all' altra, un piacere all' altro, se ne esce stanchi colla testa confusa e senza un' idea, nè una memoria, che la sola generica del grande insieme di splendide cose. Se si viene guidati da persona di conoscenza e di gusto, questa previene che, nella strettezza del tempo, bisogna accontentarsi di veder solo alcuni capi, e ci fa notare quelli che essa, a ragione o a torto, stima i principali. A me non è mai piaciuto di farmi così menare per le gallerie. Vo solo; giro e rigiro, noto i quadri che più mi colpiscono, per rivederli poi e registrarli; e, per non obliarli più, ne acquisto la fotografia, e sul luogo stesso vi fermo i pensieri e le memorie. L' imagine fissata nella mente per la simultanea visione della pittura e della fotografia non si scancella più, e al rivedere la fotografia, per la legge della associazione, tutte le idee avute sul luogo, ritornano. Se a qualcuno la mia idea par buona, egli se la faccia sua, e ne sarà contento ».

Per questo nostro lavoro adunque la fotografia è stata il grande sussidio che ci ha supplito, quanto era possibile, collo studio dei testi storici e illustrativi, all' impossibilità di fare o rifare i viaggi lontani, e di queste fotografie che ci siamo procurate, per quanto ci fu possibile, anche nei grandi e migliori formati, di tutta l' opera del Bordon, oltre che averle esaminate noi con tutto l' agio dello studio domestico ben superiore all' esame che si può fare della pittura in una galleria, oltre che averle presentate a persone di consimili studi per sentirne il giudizio, ne abbiamo fatto un' esposizione pubblica, durata quasi un mese, per avere o, dirò meglio, per vedere quasi sul luogo, e domandare il loro giudizio agli intelligenti di queste cose, e cogliere anche sul fatto l' impressione del pubblico.

L' idea di fare un' esposizione dell' opera intera d' un pittore mediante le rappresentazioni fotografiche, non era nuova; a Conegliano così s' era fatto nel 1893 per il Cima, e altrove per altri. Non so se gli altri nel farla adottarono un ordinamento sistematico. A noi era stato dato il consiglio, nella grande difficoltà di seguire l' ordine cronologico, di attenerci piuttosto al topografico, quale infatti seguiamo qui nel Catalogo. Ma questo metodo che appunto teniamo nel testo per cui i dipinti vengono fissati nel luogo ove si trovano, e quasi tutti ora si può dire che siano in luoghi fissi e in mani ferme, e i luoghi si ritrovano prontamente nell' ordine alfabetico il cui indice si integra con altro per soggetti che vi rimanda il cercatore, questo metodo non ci parve buono per una esposizione, nella quale soggetti diversi si sarebbero accostati senza alcun senso nè rapporto logico o storico tra loro.

Nel concetto storico certamente preferibile sarebbe stato l'ordine cronologico, come anche nel testo l' abbiamo tentato dalle date certe che sono i capi saldi a conghietturare le probabili, e così si sarebbe veduto lo svolgimento progressivo delle idee nell' artista. Ma oltre che in questo assegnamento vi è molto ancora dell' incerto, e può dar quindi luogo a un giudizio errato, il mettere insieme cose diverse, passando da un soggetto all' altro, avrebbe ancora ingenerato confusione.

Abbiamo quindi creduto miglior partito di disporre per classi le diverse produzioni, cercando possibilmente di seguir in esse l' ordine cronologico. Abbiamo messo in gruppo a parte e fuori di tempo i disegni; poi le pale di altare, quindi le Sacre Famiglie e i quadri di devozione, terzo i ritratti, quarto le rappresentazioni profane, mitologiche e allegoriche; quinto i dipinti con prospettive, riserbando il posto ultimo, come riassuntivo e come campo più particolare di studi comparativi, al capolavoro della *Presentazione dell' Anello di S. Marco*, presso al quale avevamo collocato l' altro di poco inferiore, se pur lo è, *di Cristo che disputa tra i Dottori.*

Questa distribuzione un po' differente da quella che più completa presentiamo nel testo dei dipinti tutti secondo il loro soggetto, la quale integra sì il prospetto cronologico che l' altro topografico, aveva lo scopo, solo pratico e intuitivo, che il visitatore dell' esposizione, se anche affrettato, potesse quasi a colpo d' occhio veder non solo tutta l' opera del Maestro raccolta per gruppi, ma anche il passaggio dall' uno all' altro gruppo, e l' utilità che egli trasse dagli elementi dell' uno per l' altro, onde e con tutti potè ascendere alla complessa composizione del suo capolavoro.

Questo ordinamento e il suo pensiero direttivo fu esposto nel *Bollettino del Museo*, un Numero che ha servito per l' occasione; a quello dunque rimando il lettore che ne volesse aver cognizione; qui solo aggiungo a complemento qualche considerazione che potei rilevare anche dalle osservazioni del pubblico e che non ha potuto trovar luogo nel testo. D' altronde è utile che anche di quella esposizione resti qualche ricordo in questo libro, così che se essa ne fu la base per lo studio, questo ne sia il culmine per complemento illustrativo. Coloro i quali volessero fare uno studio colla visione delle fotografie, possono procurarsene molte colle indicazioni da noi date, e possono anche approfittare dei grandi album, sia delle bordoniane, sia delle altre comparative, i quali abbiamo formato e depositato a pubblico studio nella Biblioteca Comunale.

Per difetto di tempo, non abbiamo potuto, com' era il nostro primo pensiero, di farne riprodurre le migliori a saggio nel presente volume, del quale così troppo anche sarebbe cresciuto il costo [1]).

Otto furono le fotografie esposte dei disegni; cioè sei donate dalla Direzione delle R. Gallerie di Firenze; sono i soli riconosciuti autentici tra i molti altri che nel catalogo a stampa portano il nome di Paris; vengono illustrati nel testo. sono della raccolta del Card. Leopoldo de Medici, e derivano dal libro del Vasari, colle attribuzioni loro date dal Baldinucci. È probabile che quando il Vasari visitò in Venezia il Nostro, ne abbia riportato in dono e ricordo questi disegni, i quali

1) L' Editore libraio Zoppelli ha pubblicato per l' occasione in forma di cartoline postali dodici riproduzioni delle cose più belle e varie della esposizione, le quali si possono avere per una lira. Anche i giornali illustrati hanno dato alcune riproduzioni.

hanno così, in certo modo, valore di documento biografico sì per confermare, se ve ne fosse bisogno, il colloquio collo scrittore, e sì perchè alcuni ritornano anche riprodotti, nelle pitture del Nostro, ed altri ci mostrano i suoi studi di soggetti da lui forse eseguiti e ora perduti.

Gli altri due disegni erano quelli del sig. Beckerath di Berlino e del Museo Municipale di Milano; anch' essi illustrati nel testo.

Pochi invero ; ma per cercare che abbiamo fatto, allora non ne potemmo avere di più ; scarseggiano infatti o piuttosto anzi mancano in tutte le raccolte. Un momento speravamo di averne da Londra ; poi si riconobbe che non erano di Paris. Pare che nella grande raccolta del Louvre, oltre la variante del *Pescatore* di cui è parola nel testo, ve ne siano degli altri senza determinazione ancora, i quali ben potrebbero essere del Bordon ; e non ci resta se non esprimere il voto che vengano determinati. Ancorchè il disegno non sia il forte del Nostro, pure è interessante non solo veder il suo segno, ma anche riconoscere sia le figure che egli ha riprodotto, pur con varianti, nelle pitture che ci restano, sia quelle da lui o solo pensate, o forse eseguite in pitture perdute. L' interpretazione qui data nel testo, che per qualcuna è differente da quella comune e che fu accolta pel momento nel *Bollettino dell' Esposizione*, è il risultato di più maturo studio.

Agli otto disegni che sono descritti nel testo, godo di essere in tempo di qui aggiungerne un altro, di cui ricevo ora comunicazione dal Sig. Frizzoni. Esso è nella raccolta privata di disegni in Milano del Sig. Avv. Albasini Scrosati. « È eseguito a penna e rappresenta una figura vigorosa d' uomo dalla fluente barba inteso probabilmente per un profeta. Tiene il ginocchio destro a terra, il sinistro piegato in avanti. Fra le braccia, l' uno disteso, l' altro ripiegato in iscorcio, tiene tavola o lapide che dir si voglia destinata a portare qualche sentenza. Carta sgraziatamente corrosa in varie parti. Da mano antica è segnato nel basso Paris Bordo . . »

Dopo i disegni, nell' esposizione demmo la precedenza al gruppo delle pale; esso era composto di ventuna, nelle due sezioni di Sante Conversazioni e di Fatti Sacri.

Le Sante Conversazioni, come si chiamano, (e crediamo opportuno qui dare questa nozione) sono le rappresentazioni di più Santi aggruppati tra loro, o intorno alla Vergine Madre col Divino Infante. Provengono esse dai poliptici medievali in cui, sullo stesso altare, entro nicchie isolate, stavano ingenuamente raffigurati, o scolpiti o dipinti, i santi della devozione locale. La grande arte, avendo così ricevuta dalla tradizione questa forma rudimentaria di raffigurare i santi isolati, trovò, per l' unità del soggetto, di aggrupparli, quasi in conversazione tra loro, fuori dei limiti del tempo, come in una mistica visione sopra l' altare.

Il luogo di raccoglierli insieme era una grande cappella, quasi ricordo ancora della nicchia primitiva, come avevano fatto i Vivarini e i Bellini, dando così campo alla rappresentazione architettonica cogli ornamenti a marmi e a mosaici,

o a stendervi sul fondo uno strato di panno o il bel tappeto persiano, onde i pittori veneziani trassero poi tanti partiti. Giorgione aveva portato l' innovazione di rappresentarvi il paesaggio, mettendo la scena nell' aperta campagna col ricordo delle torri della sua Castelfranco, e Tiziano col fondo delle Marmarole vedute dalla nativa sua Pieve di Cadore. Il nostro si tenne spesso anche al modo dei vecchi, ma più volontieri seguì i nuovi maestri, anche perchè ci trovava più il campo ad esercitarvi la sua attitudine al paesaggio, che egli derivava dalla pianura trivigiana nella vista, dalla sua cara Lovadina, del Piave, dei colli vicini, delle Alpi lontane col fondo turchino del cielo, e coi purpurei dorati tramonti. Così anche per opera di lui il paesaggio da convenzionale, come era stato cogli Umbri e Toscani fino al nostro Cima che quasi a firma metteva il colle e castello del suo Conegliano, faceva un più largo passo sulla via dell' arte nella fedele riproduzione della natura, onde poi doveva uscire il genere proprio, oggi così coltivato a parte, e allora solo considerato come grazioso accessorio delle figure.

Ma mentre Giorgione, pur componendo nel suo quadro di Castelfranco la Santa Conversazione sul paesaggio, aveva tenute le figure dei Santi nella calma tradizionale del mistico raccoglimento e del simbolismo dei Vivarini e dei Bellini; il Nostro, derivando pur dal Tiziano, diede un passo innanzi nella libertà dell' arte raffigurativa e narrativa, unendo la conversazione coll' azione in questo senso che le figure non solo fanno gruppo e quadro, ma veramente conversano tra loro in unità di pensiero e di sentimento, e sono quasi in azione comune: la Vergine che prende il Divino Infante dalla spalla di S. Cristoforo, S. Girolamo che offre o riceve il cappello cardinalizio, il Divin Infante che impone a S. Lucano la mitria vescovile sono un progresso di azione rappresentativa che ancora non esce affatto dalla quiete della pittura religiosa, quale si conviene a una pala d'altare. In alcune di queste resta ancora ai piedi del trono l' angelo tradizionale che suona un istrumento; in altre un angelo o scende dall' alto portando la palma del martirio, oppure sostiene la tappezzeria non più tesa, ma che prende le larghe pieghe.

Nel genere delle storie sacre, dall' ultima cena di N. S. che è a S. Giovanni in Bragora, alla Pentecoste che è in Brera, opere ancora deboli come pel disegno così anche per la composizione e distribuzione delle parti, ma che già nello splendor del colore e nella forza di alcuni particolari mostrano le promesse d' un avvenire di grande artista, venendo alla Sacra Famiglia con S. Girolamo che è a S. Maria presso S. Celso in Milano, alla Adorazione dei Pastori che era a San Francesco qui in Treviso e ora è nel Duomo, è una continua ascesa sì per la unità del soggetto che per l' espressione dei pensieri e dei sentimenti. In queste due ultime è già raggiunta la grandezza del capolavoro complesso non solo per i personaggi del più basso piano dove si svolge l'azione, ma anche pel bellissimo paesaggio che forma il fondo lontano, e per la gloria degli angeli, che nell' una e nell' altra, ricordo dell'Assunta del Tiziano, pur costituisce una cosa a parte, legata nell' insieme del pensiero artistico.

Questo pensiero ascendente per il quale il pittore nel mezzo del cammino della vita raggiunse il colmo, ebbe pure il suo regresso, per cui, passando anche per minori composizioni, discese, non ascese, alla raffigurazione del *Paradiso*, presentando un interessante problema così artistico che psicologico. Come mai il pittore che aveva dipinto collo splendore di tutti i più vivi e brillanti colori il *Pescatore*, e che aveva pur dato unità di composizione alle stesse Sante Conversazioni, trattando questo argomento, in cui avrebbe dovuto esprimere la più alta concezione e raggiungere la grande unità pur nella varietà, è riescito ad una composizione così dispersa nei particolari, così sbiadita nell'espressione e perfino nel colorito? Questo problema che nella Sala dell'Accademia di Venezia dove sono stati accostati i due dipinti, s'impone con tanta forza che alcuni sono portati a negare che le due pitture possano esser opera dello stesso autore, si attenua, quando i confronti si fanno da fotografia a fotografia, perchè questa isola il concetto dal colorito; e d'altronde la dispersione dei particolari, che trova riscontro in altre composizioni anche minori di Paris, mostra che la sua mente non aveva la forza delle grandi concezioni. Così anche questa di poter fare il confronto da pensiero a pensiero, quasi da disegno a disegno, isolando la concezione dell'idea dall'esecuzione mediante il colore, è una delle utilità che per lo studio degli autori presta la fotografia.

Nella esposizione, perchè dal confronto del Nostro cogli altri, si vedesse la differenza pur in questo genere, e il posto che egli vi tiene nell'arte, avevamo raccolto un grande numero di fotografie di quadri d'altare di Alvise Vivarini, di Gio. e Gentile Bellini, dei Vecelli, del Savoldo etc. Sono questi studi comparativi dell'idea, resi così facili dalla fotografia, che vanno fatti in queste esposizioni, nelle quali non basta che si vegga dalle sue opere l'artista quale esso è, ma anche, dal confronto cogli altri, quale egli non è.

Alle pale femmo seguire per la somiglianza del soggetto, il gruppo delle Sacre Famiglie, coi Santi della devozione individuale o famigliare, nei formati minori, per uso di camera, colle piccole figure e coi paesaggi, le une e gli altri caratteristici del Nostro, e talvolta coi ritratti dei devoti committenti, per cui col quadro di famiglia restava anche il ricordo di persone care.

Questo gruppo adunque era costituito da dodici rappresentazioni diverse, bastanti a dar l'idea del modo onde il Nostro concepì questo soggetto ch'egli ha derivato dal Palma, e al quale ne' suoi primordi così si accostò che l'unica rimasta in Treviso, era passata già col nome del Palma. E perchè anche qui si vedesse al confronto il carattere suo, diverso da quello degli altri che più trattarono simili argomenti, erano state poste a canto fotografie di Sacre Famiglie del Palma, del Bonifazio, del Bassano Leandro, del Polidoro, etc., ma più dei due primi coi quali più da vicino gareggia il Nostro. La grandiosità dei tipi del Palma e la maggior forza e profondità rappresentativa del pensiero del Bonifazio ne distinguono i ca-

ratteri quando l'esame non sia superficiale, e si tenga conto del disegno del Nostro colle pieghe minute e colle musculature accentuate, nonchè di alcuni tipi personali che gli sono propri nella raffigurazione dei Santi.

Confrontate dunque tra loro e anche colle pale le Sacre Famiglie esposte col nome del Nostro, si potè riconoscere da tutti ad evidenza che una di queste Sacre Famiglie, e delle più belle, quella di Glasgow, comunemente attribuita al Bonifazio, anche per la sua grazia maestosa, è tuttavia opera del Nostro, al quale, per conseguenza allora, va pure appropriata la consimile di Pietroburgo attribuita finora al Tiziano. Ben abbiamo sentito alcuno sul luogo stesso dell'esposizione metter dubbio che quella nobiltà di espressione della Vergine e quella bellezza di più largo disegno possa assegnarsi al Nostro. E veramente l'obbiezione non è al tutto infondata. Ma a sua volta, com'è possibile che non sia del Nostro quel S. Giorgio, il quale indubbiamente è lo stesso della pala di Crema, (ora a Lovere) e di quella di Noale (ora al Vaticano)? Bisognerebbe ammettere che il Bonifazio il quale ha altri tipi e suoi propri, lo abbia già derivato, per copia, dal Nostro. Ora questo plagio ripugna. La attribuzione adunque dell'una al Bonifazio, e dell'altra al Vecellio, fu fatta con giudizio superficiale, per impressione generica e per mancanza di confronti precisi, e la rivendicazione al Bordon, nella quale si accordano insieme Frizzoni, Berenson e Ludwig, è giusta e legittima. Ecco di nuovo il vantaggio dei confronti per mezzo di fotografie, così facilmente tra loro accostabili, e l'utilità anche di queste esposizioni, nelle quali o sorgono da se, o si provocano le questioni e le discussioni cogli elementi alla mano per definirle.

In questa esposizione si potevano vedere le corrispondenze d'altre Sacre Famiglie, pel ritornare appunto delle stesse figure e degli stessi atti rappresentativi e convenzionali del Nostro; ed è così che si riconfermò a Lui anche la rivendicazione del dipinto che è a Vienna nella Galleria Czernin, del *Divoto che adora il Cristo,* colà ancora attribuito a Tiziano, e già dai sigg. Frizzoni, Berenson e Ludwig, per propri caratteri, riconosciuto opera di Paris.

Il carattere della pittura religiosa del Nostro, quale è rilevato nel testo, nel sentimento della devozione, si mostrava con pienezza anche nella varietà dei soggetti; nei quali non si trova certo l'elemento mistico e ingenuo degli antichi, e neppure la profondità e la intensità tutta raccolta nel pensiero della fede dei maestri anteriori al Giorgione e al Tiziano, ma vi è tutta l'effusione del sentimento religioso applicato alla manifestazione estetica dei fatti sacri, nei quali il senso del divino si accompagna cogli affetti puri del cuore umano. Gli stessi ritratti dei committenti che sono aggiunti alle storie manifestano questa pienezza sincera di devozione cattolica, la quale, se in lui non ha un pensiero profondo nè un sentimento trascendente, non è neanche, certo, la sensualità; questa, seppure si può dir propria del Nostro in altri soggetti, nella pittura religiosa egli sentì il dover di contenere entro i limiti d'un bello casto e severo, per cui anche dal sensato il pensiero ascende alla raffigurazione d'un ideale più o meno elevato secondo che porta il diverso ingegno degli umani.

A queste sacre raffigurazioni che si librano più o meno sull'umano sensibile, abbiamo fatto seguire i ritratti che ne rappresentano la realtà, e nei quali certo grande è la parte del Nostro pel numero, anche per questa sua attitudine a percepire forte la sensazione della figura umana, che egli rappresenta viva e vera col minuto disegno e col vivace colorito.

E anche quì spicca il carattere del Nostro; quanto la sensazione è viva, non così profondo è il carattere del raffigurato; è l'esteriorità tutta del senso e anche della bellezza corporea piuttosto che la intimità del pensiero, quale invece pur si rileva nei ritratti di Tiziano, di Pordenone, di Lotto e di Tintoretto, le cui fotografie noi avevamo accostate alle quattordici messe insieme del Nostro, e queste pure con accostamenti tra loro per corrispondenza di soggetto.

In questa esposizione adunque comparve per la prima volta come attribuito al Bordon il ritratto del Musicista che figura nel *Rudolphinum* di Praga al N. 702 sotto la denominazione di Fr. Vecellio, mentre invece è uno dei più delicati del Nostro, col fondo grigio oscuro, veste nera, tappeto verde, libro rilegato in rosso, così riconosciuto dal Sig. Frizzoni nel suo viaggio autunnale in Germania, il quale, inviandomi la cartella per l'esposizione, vi scrisse a tergo le note distintive per cui lo caratterizzò e che sono riportate a suo luogo. Anche il ritratto della Galleria di Dresda N. 219 che vi passa colla designazione di un Veneziano sconosciuto, venne per propri caratteri riconosciuto dal Frizzoni quale opera bordoniana; mentre invece il ritratto di gentiluomo augustano colla data del 1548 e collo stemma nobiliare, in quell'atteggiamento che qui sta descritto nel testo, parve pure al Frizzoni opera di Paris; ma la distinta dei caratteri non bastò a portare in lui quella certezza scientifica per la quale un'attribuzione si rende definitiva. La sua è una conghiettura fondatamente avanzata, ma ancora con prudente peritanza, che noi invece abbiamo accolta con soggettiva propensione, anche per l'amore al Nostro, ma ci sentiamo in dovere di avvertire che il giudizio non è definitivo.

Così pure vi erano nell'esposizione i due ritratti della Galleria di Stoccarda; l'uno detto di Gentildonna veneziana che vi figura col nome di Paolo Veronese, mentre n'è evidente l'affinità col ritratto, indubbia opera di Paride, che è nel Palazzo Rosso di Genova; e l'altro ritratto è lo stesso della Giovine donna di Vienna la quale fu una modella del Nostro, la così detta Violante, il cui originale è a Cronberg, proprietà di S. M. l'Imperatrice Federico, dalla quale, a mezzo del Municipio, ebbimo in dono la bella fototipia.

Queste notizie che si dànno diffuse nel testo, qui sono solo accennate, perchè si vegga che questa esposizione non solo fu utile a noi per lo studio del soggetto, ma diede anche motivo di ricerche fatte nei Musei d'Europa da altri migliori di noi, e poste in risalto per essa. È probabile che, spingendo l'esame critico in altre gallerie, vengano ancora così richiamati al Nostro altri dipinti che vi portano altri nomi. Le attribuzioni del passato sono state spesso fatte con esami superficiali, per criterii troppo soggettivi, o per somiglianze troppo generiche.

La questione della Violante, chiunque essa sia stata, ci interessò per deter-

minare se nulla di comune vi potesse essere tra la rappresentata dal Palma e quella del Nostro, chè portano entrambe in arte lo stesso nome. Accostate le fotografie, le rappresentate furono riconosciute differenti; d'altronde la donna che verso il 1520 fu il modello del Palma, non poteva esser più giovine verso il 1540 in cui ponemmo i ritratti di Cronberg e di Vienna.

Attorno alla Violante di Paris, importante appunto perchè fu una modella che ebbe influenza sui tipi delle sue donne mondane esposte nei quadri di genere, avevamo raccolto le fotografie di altre donne che sono state raffermate nell'arte come tipi caratteristici di pittori, *la Fornarina* di Raffaello, *la Flora* del Tiziano, *la Violante* stessa del Palma.

Gli studi comparativi fatti sui ritratti e modelli avviano a determinare l'influenza che questi possono aver esercitato sulle opere anche ideali dei pittori. Alla Violante del Palma è impossibile, per es. non accostare la santa Barbara dello stesso. Per quanto il pittore abbia trasformata la donna, il suo tipo si riconosce già nella Santa. « Dicesi che il Palma tenesse a modello, pel volto della Santa, la propria figlia Violante » scrive l'Annotatore del Vasari.

Che la Violante fosse figlia del Palma, lo dice in quello stile suo enfatico il Boschini; il Ridolfi ne tace nella vita del Palma, pur ricordando, in quella di Tiziano, che una Violante da lui amata è riprodotta nella Menade del Baccanale ora a Madrid, la quale infatti porta lo stesso simbolo del nome, la viola del pensiero, sul petto a sinistra, come l'ha quella del Palma ed anzi ne ha pur le sembianze. Veramente ciò non importerebbe altro se non che una stessa donna abbia servito a modello del Palma e del Vecellio nel tempo degli studi comuni. Ma si sa come si formano queste invenzioni di nomi e di storie che poi diventano tradizionali. *Le tre donne retratte dal naturale infino al cinto* che l'*Anonimo Morelliano* dà solo come opera del Palma, e alle quali l'Algarotti diede il titolo delle *tre Grazie*, sono divenute nello stesso Annotatore le figliuole del pittore, temperando l'affermazione con un *vuolsi;* un altro lascierà questo *vuolsi*, e comincerà la nuova leggenda che Palma abbia avuto tre figlie. Che il buon Palma, il quale si sa che non era ammogliato, avesse una figlia e l'usasse a modello d'una Santa, passi; i costumi del tempo erano indulgenti; ma che ne avesse tre, e quella che gli aveva servito a modello della Santa, lasciasse servire all'amico Tiziano per modello d'una Menade, perchè poi divenisse l'amante d'un uomo ammogliato, è troppo. La Violante adunque del Palma non fu sua figlia, ma la modella comune di lui e dell'amico Tiziano. Non è infatti, quale il Palma la ritrasse, che un padre onesto metterebbe in vista la sua figliuola, nè così Tiziano stesso rappresenta la sua Lavinia che venne sposa in casa Sarcinelli a Serravalle, riprodotta da lui in varie forme, e resa popolare nel Veneto per l'incisione del Viviani che fa corrispondenza all'altra variazione della Violante di Paris, qui riprodotta in forma abbastanza riservata, altrove in forma procace. Che fossero entrambe due cortigiane del tempo, anche è probabile; che tutte e due avessero nome Violante, è possibile; ma è pur possibile che il nome loro deri-

vasse da quello che fu preso per simbolo, e fosse invece solo ornamento. Delle varie fotografie del nostro nessuna aveva questo simbolo del nome. Ben nella Galleria Barbini Breganze già in Venezia, oltre il ritratto che ora è a Stoccarda, un altro ve n' era nel quale, come dice il Catalogo « la melanconica viola simbolo del nome suo, riposa sulla manca poppa »; ma non sapendo più dove sia questo ritratto, non possiamo dire nè se sia opera autentica del maestro o della scuola, nè se la viola sia stata apposta anche più tardi, appunto per giustificare l' imposizione del nome. Sono mezzi troppo spesso usati per autenticare i dipinti e raccomandarne le vendite.

Fu notato in questa esposizione la grande somiglianza di linee, della così detta Violante di Paris, colla così detta Nutrice dei Medici. Non abbiamo potuto per la differente età, riconoscere se si tratti di somiglianza casuale o proveniente anche da maniera del pittore. Ogni pittore nei ritratti impronta il suo tipo generico, che nel Nostro è il quasi rettangolare della faccia. Se avessimo voluto anche noi accogliere il germe d' una di quelle cose che si dicono per conghiettura e poi si tramandano come leggenda, ne avremo avuto occasione da una nota che in proposito trovammo scritto dietro una copietta fatta ad acquerello, la quale stava esposta nella sala dei dipinti: « Quando questa donna era giovine, servì di modella a Tiziano; e quando s' ingrassò, a 35 anni, la cedè a Paris Bordon, e non consta che fosse mai in Toscana, nè fosse nutrice d'uno dei Medici; è un errore di determinazione. » Alla qual nota, così senz' altra indicazione di fonte, noi non abbiamo dato valore storico; ma ho creduto tuttavia di qui ricordarla per l'occasione.

Dei tanti ritratti che nelle Gallerie di Firenze figurano ancora col nome di Paris, soli restano accertati, e noi presentammo come opera di lui, questo della Nutrice che è a Pitti e l' altro del Giovine che è agli Uffizi. Questo negli studi comparativi noi avevamo posto in corrispondenza di soggetto per identità di fabbricato e di simbolo amoroso col ritratto di donna della Galleria Nazionale di Londra e col ritratto ignoto che è a Genova, Palazzo Rosso. Gli altri tutti sono stati sbattezzati; di qualcuno fu pure riconosciuto l' autore, comprese anche le due pitture sacre che ancora vi figurano col nome del Bordon, mentre sono già state meglio accostate al Bonifazio Veneziano. Così pure a Venezia i ritratti che portarono per qualche tempo il suo nome, ora sono stati meglio assegnati ad altri, compresa anche la pittura che è a Santa Maria dell' Orto richiamata alla scuola del Tintoretto; e al Tintoretto pure sono stati ridati altri ritratti passati a Vienna dai depositi dell'Accademia di Venezia, dove portavano per superficiale giudizio il nome del Nostro.

Non sono molti per conseguenza quelli rimasti in Italia, dei tanti che pur vi fece; di quelli fatti a Treviso, non ci fu dato di trovarne alcuno, nè abbiamo avuto modo di verificare se per avventura uno dei due ritratti di casa Onigo descritti dal Cavalcaselle e da esso attribuiti a Girolamo juniore, non sia invece l' Alberto Onigo che secondo il Vasari fu dipinto dal Nostro.

Egualmente dei molti che, secondo il Vasari, Paris avrebbe eseguito in

Francia a quella Corte; e forse, come di là ci fu scritto, bisognerebbe farne ricerca nei castelli della Champagne e della Borgogna dove potrebbero passare sotto altro nome.

Uno di questi potrebbe appunto essere quello della giovine signora, proveniente dalla galleria del Duca di Luynes, che nel Museo di Douai passava fino a poco tempo addietro sotto il nome di Paolo Veronese, e che ora è riconosciuto del Nostro. Noi non lo conoscemmo a tempo per presentarne all'Esposizione la magnifica eliotipia che ne fu fatta l'anno scorso; e solo come aggiunta abbiamo potuto riferirne nel catalogo a pag. 201 la notizia colla relativa illustrazione di Luigi Gonse.

Ma pur troppo è probabile che molti ritratti eseguiti dal Nostro siano andati pel tempo e per la trascuranza distrutti. Il ritratto se non sia d'uomo illustre, ha meno probabilità di venir conservato, che non i quadri di devozione o di genere. Alla seconda o terza generazione si dimentica il nome del rappresentato, e passa nelle soffitte dove la tela si raggrinza, il colore si sgretola, la polvere e il succidume lo rendono irriconoscibile; e un bel giorno va a finire nella bottega di qualche antiquario o rigattiere. Così fu trovato a Milano e riconosciuto quello che, acquistato da me come Autoritratto di Paris, ha dato occasione di festeggiare il IV° Centenario.

Questo Autoritratto che aveva sollevato dei dubbi nella pittura per un antico e funesto ristauro, in questa esposizione guadagnò nel concetto di autenticità. Infatti d'intorno alla sua fotografia si erano riunite tutte quelle, sia di ritratti, sia di figure imaginarie, le quali presentavano somiglianze di forma, o per la squadratura rettangolare della testa, o pel taglio dei capelli, o nella forma delle vesti, e specie della zimarra, o nel modo bordoniano di porgere la mano offrendo un oggetto; e per tutti questi elementi caratteristici esso veniva così riconosciuto, quasi a colpo d'occhio, per un figlio della stessa famiglia.

Anche per questa parte adunque s'è rilevata l'utilità che può prestare la fotografia, accostando cartella a cartella invece che pittura a pittura, per confrontare le forme isolate dal colore, elemento di giudizio a parte, quasi disegno a disegno; quando specialmente, come in questo caso, il colore, che in molti luoghi si riconosce per bordoniano, in altri ha subìto, per vecchi ristauri, delle alterazioni che fanno peritosi a pronunciare il giudizio.

Il terzo gruppo delle fotografie era dei soggetti profani, erotici o quasi, nei quali il nostro pittore spiegò più il fascino della sua ricca e brillante tavolozza.

Alcuni di questi soggetti riproducono le sembianze delle donne stesse altre volte da lui ritratte, ora nella pompa dei vestiti troppo già attraenti lo sguardo e che per questo presentano pur qualche cosa d'equivoco, ed ora nella mezza nudità procace della cortigiana più ancora che della modella. Altre invece sono rappresentazioni o mitologiche o allegoriche, nelle quali talvolta entra il vero ritratto, tal'altra solo la rappresentazione fantastica; in questa ritornano, sotto le forme

di esseri ideali, ma che troppo si sentono reali, le sembianze delle sue modelle posate sul grazioso paesaggio il quale gli aveva servito per fondo nei quadri sacri.

In questo genere il Nostro ha spiegato quella che si suole chiamare la sensualità di lui, come nota sua propria. Senza dare alla parola tutto il cattivo senso, intendo per essa una certa mollezza di rappresentazione esterna, che s'insinua nel pensiero sopraffatto dalla prevalenza della sensazione visiva per l' impressione che fa sull'occhio il colore che avviva dei fatti e delle forme graziose e seducenti.

Il genere che per se stesso è leggero e cerca le sensazioni piacevoli, comporta anche questa caratteristica meglio degli altri; ed è per questa che Paris tiene in esso il primo posto dopo il grande Tiziano, dal quale ha derivato molti modelli, o imitandoli, o variandoli con fino gusto, senza raggiungere mai la forza del grande Maestro, ma compensandone la mancanza colla grazia delle forme e colla vivacità del colore.

Fu Tiziano che avendo raccolto l'eredità di Giorgione, dalla piccola arte della pittura di casse nuziali e di spinette in cui quello gettava giù le inspirazioni e i capricci, ne elevò il genere alla grande arte, eseguendo quadri da camera per decorarne palazzi e reggie. Questo genere egli lo coltivò fino alla tarda vecchiaia, alternandolo colla pittura religiosa e storica, e passando per tutte le forme mediante le quali si riveli l'umana bellezza. Egli formò una scuola che nel genere, e io credo per la tavolozza, ebbe il vantaggio sulle altre.

Veramente il genere era stato trattato anche dalla scuola toscana, con più studio di disegno onde v' è più profondo il pensiero e più elegante la forma quasi spiritualizzata, e con più calma di colore onde n'è più contenuta la sensazione; ma la nuova scuola veneta colla vivace sua tavolozza doveva rendere appunto il genere più sensuale nel significato che ho detto.

La vecchia scuola veneta tutta occupata della pittura monumentale, nulla quasi aveva dato di queste cose, ma pur ne gettò il germe; poichè il Carpaccio, dopo aver profuso tutti gli incanti del suo pennello nelle poetiche storie di S. Orsola in cui tanto è pur dato al senso della vista, era disceso a ritrarre le due cortigiane del Museo di Venezia; e il Giambellino, dopo aver dedicata tutta la sua vita alla pittura religiosa e storica, la finiva col Baccanale di Ferrara che fu poi terminato da Tiziano, e coi capricci mitologici e allegorici che sono all'Accademia di Venezia, il che accenna già alla tendenza del tempo verso il nuovo genere. Quel nudo della *Verità*, e quel seminudo della *Venere Dominatrice del mondo* sono forse i semi che gettati nelle poetiche fantasie di Giorgione e di Tiziano diedero i primi saggi formali della nuova scuola: *La Venere Dormiente* di Dresda del Castelfranco e l'*Amor Sacro* e *l'Amor Profano* del Cadorino.

Ma fino a questo punto si potrebbe forse dire ancora che la visione resti puramente estetica, e che il senso, ove già l'animo non sia corrotto, si mantenga calmo nell'ammirazione del bello ingenuo, per la purezza della forma nel Giorgione, e per la profondità del pensiero in Tiziano. Ma un po' che la nota venga più spinta, o che manchi il pensiero profondo, il puro sentimento estetico comincia

a svanire, ed emerge l' impuro della sensualità. Segnare una linea divisoria fra le due sensazioni è quasi impossibile, e non mancherà mai una maggiore severità di morale che condanni ogni forma anche di sensazione estetica su questo sdrucciolo terreno. Al di qua di questa severità vi è nell' arte e nella società una tolleranza discrezionale per tutto quello che non offende il buon costume, nè passa i limiti della convenzionale decenza.

Conosciuto il Nostro nel Veneto per i dipinti sacri che vi abbondano, lo è poco per questo genere di quadri mitologici e allegorici che scarseggiano anche in Italia, dei quali ora uno solo, e da poco tempo, si trova a Venezia, due ve ne sono a Milano e uno a Roma; tutti gli altri stanno all' estero. La Esposizione trivigiana fu quindi una relativa sorpresa. Non si pensava che ne avesse tanti; non se ne conosceva la lista. Era nell' interesse storico, di farlo conoscere anche per questa parte, la quale d' altronde è una pagina così nella storia dell'arte come in quella della cultura, e un poco anche della umana coscienza così complicata.

Si sarebbe desiderato specialmente da coloro che il conoscevano solo quale pittore di sacre pale e di quadri di devozione, ch' egli non si fosse troppo occupato di questo genere profano, e, se non lubrico, equivoco almeno. Una più severa educazione o religiosa o sociale ci fa sentire questa stonazione. Ma era il tempo e la scuola. Tiziano diede più di sessanta composizioni trattando tutte le erotiche favole della scandalosa mitologia, le allegorie più o meno suggestive, e i ritratti di belle, più o meno cortigiane, più o meno nudi; e proprio fra i suoi capolavori sacri della *Madonna di Cà-Pesaro*, dell' *Assunta*, del *S. Pietro Martire*, del *S. Lorenzo*, aveva interpolata la *Bella* del Louvre, la *Flora* degli Uffici, la *Danae*, la *Calisto*, le diverse *Veneri*, e tra esse quella detta del Pardo, ossia la bella Ninfa *Antiope* vagheggiata da Giove in forma di sozzo satiro.

Queste favole scandalose, e sensuali già per se, la letteratura le aveva fatte quasi popolari nella cultura umana colla poesia, e la pittura ora le rendeva ancor più sensuali colla viva rappresentazione. Erano da ogni parte domandate, e anche da persone gravi; Filippo II di Spagna n' era ghiotto, ed egli sollecitava ad un tempo un quadro sacro ed un profano, per ornare d' entrambi la severa sua reggia, anche dopo il Concilio di Trento e sotto gli occhi stessi del grande Inquisitore. Poco dopo invece, qualche dipinto di Paride con altri molti veniva abbruciato nella reggia di Torino. Sono forme diverse dello spirito umano di cui lo storico deve tener conto per non pronunciare, in un senso o nell' altro, giudizi troppo assoluti.

Ho creduto di toccare, quì nella prefazione, di questi incidenti storici, per quelli che avendo tempo la leggessero, poichè nel testo abbiamo mirato a tirar diritto ai fatti biografici senza deviare; ma la vita d' un artista non può essere bene compresa, se non si abbia anche un' idea storica del tempo, e della evoluzione dell' arte in quel periodo.

Anche Paris adunque trattò questi soggetti profani alternandoli coi sacri, e non già nella prima gioventù, quand'era ancor fresco della scuola di Tiziano e dello studio di Giorgione, ma nell'avanzata maturità, quasi più per forza di cose che portato dal proprio genio, quando già il genere era entrato nella decorazione domestica, e il suo Maestro ne aveva dato tante prove colla sua inesausta fecondità.

Pare strano che a questo genere il Nostro non siasi dedicato prima, poichè vel dovevan portare la sua natura delicata, la coscienza di poter meglio impiegarvi la sua tavolozza, e la scuola stessa del maestro nella quale aveva come assistito al nascer del genere. Egli infatti aveva frequentata la bottega di Tiziano nell'età delle più vive impressioni e allorquando il Maestro, nella vigorosa freschezza della sua immaginazione, aveva riconosciuto il campo nuovo che si apriva all'arte da questa poesia delle favole mitologiche e delle allegorie, sia per i più leggiadri soggetti, sia per attuarvi meglio le forme della bellezza femminile ch'egli vagheggiava, derivandole non dal ritratto fedele, nè dalla convenzione plastica, ma dalla modellazione dal vero di tipi scelti a posta e da lui più o meno idealizzati.

Era il tempo che sugli esempi di Giorgione e sotto l'influenza del Palma egli fondeva insieme la ingenua eleganza del primo e la grandiosità affascinante del secondo in un tipo di bellezza sua propria che gli restò poi nella mente col ricordo della Violante, riprodotta nei vicini *Baccanali* di Ferrara e nella lontana *Antiope* di cinquant'anni dopo. Paride vide forse i disegni e i bozzetti che l'infaticato lavo ratore andava facendo; nè avrà mancato, potendolo, di farsene schizzi. Nella gelosia con cui il maestro li avrà celati, nella curiosità con cui il discepolo li avrà cercati, possiamo supporre anche una delle ragioni dei diverbi e della rottura. Poichè dalle opere di pittura che il Maestro eseguiva in bottega, come l'allievo non avrebbe imparato la tecnica dell'arte, se questa sola a lui importava? Ben questa Paride la imparò, come l'Andrea Schiavone, perchè il Maestro, lavorando sotto i loro occhi, non poteva non insegnarla; ma ciò che forse non insegnava, era il disegno, quanto egli lo sapeva; e in questo il Bordon restò sempre debole artista, come di cosa che gli sia mancata nella prima istituzione. Questa e altre simili spiegazioni che si potrebbero dare dei punti oscuri nella vita, e in questo punto comune sì al Maestro che al discepolo, noi non abbiamo voluto introdurre nel testo, attenendoci al fatto puro quale lo espose il Vasari. Di questi punti oscuri, conghietture ciascuno può farne in suo senso, e anche a difesa del grande Maestro, se noi l'avessimo aggravato. Vogliamo anzi noi stessi avanzarne qui una; si potrebbe dire che egli volesse tenere in più lungo studio dell'elementare disegno il giovinetto che troppo presto domandava di passare ai colori per i quali sentiva la passione, e all'opera a cui avrebbe apportata la sua geniale facilità, che il Maestro certo non approvava, lui così lungo, se non a concepire, certo ad eseguire e correggere, per dare opere che sono capolavori di pensiero, e che il troppo facile discepolo avrebbe eseguito colla sua geniale facilità, ma che qua e là lascia sempre qualche cosa a desiderare.

Di questi studi da lui fatti ancor nella bottega di Tiziano s'è poi egli giovato?

Tutte quelle cose di Paris che riconosciamo come imitazioni di Tiziano, provengono proprio dalla pittura anteriore del Maestro, o talune non potrebbero anche provenire invece da questi schizzi dell'allievo fatti nella bottega sugli studi del Maestro? E allora, qualche dipinto di Paris non potrebbe essere invece anteriore a Tiziano, e questi, vista l'opera facile del discepolo, e forse avendovi riconosciuto il germe primo della propria idea, non potrebbe averla egli ritrattata, per mostrargli da maestro quello ch'egli sapesse fare di meglio? Tutta la questione non è qui campata in aria, ma viene a proposito dell'*Antiope* di Paris della Galleria Borghese, che fu anche attribuita da taluno a Tiziano, e da altri alle due scuole, e noi abbiamo inclinato a considerarla opera della bottega di Paris, ma con qualche suo tocco. Ora è probabile che Paris, già dopo la sessantina lasciasse uscire col suo nome comunque una così debole imitazione del grande capolavoro che il Maestro aveva dato? O non è più probabile invece che il grande Maestro, sebbene già passati gli ottanta, abbia ripresa la propria idea, per ritrattare l'opera dell'allievo, e mostrare il capolavoro che ancora egli sapeva farne? Sono conghietture anche queste che nella mancanza di documenti si possono fare in una prefazione letteraria, ma che non devono entrare nella storia.

Perchè Paride già sulla quarantina, con famiglia e rapporti di persone nobili e religiose, dopo trattati tanti soggetti sacri, scendesse a questo genere troppo profano, bisogna che grande fosse la tendenza del tempo, e, come si dice, la dimanda del mercato.

V'era un pericolo a temere; che egli, sentendosi inferiore al Maestro nella forza del pensiero, per più gradire, come è proprio degli imitatori, più spingesse la nota della bassa sensualità. Questo che fecero pur altri della scuola, egli non l'ha fatto. Nè si dimentichi che si era nella maggior corruzione del cinquecento e che la letteratura stessa serviva alla passione del secolo non solo nei generi inferiori della commedia e della novella, ma anche coll'allegro poema dell'Ariosto, un'eco del quale si riflette perfino in quello così severo del Tasso.

Per alcune delle sue composizioni Paris ha imitato con variazioni il Maestro; per altre ha fatto da se, seguendo anche fonti letterarie diverse. *Dafni e Cloe* per es. è un calmo idillio che proviene dal Longo Sofista; *Vertunno e Pomona* è una scena amorosa, ma che nel simbolo delle stagioni resta puramente intellettuale; *Apollo*, *Marsia* e *Mida* non esprime che lo sdegno del Dio sfidato dall'uomo nella gara musicale; *Diana Cacciatrice* è il trionfo ultimo della caccia di cui si veggono gli episodii, e nulla contiene di sensuale, o solo la molle femminile bellezza.

Questi soggetti sono stati da Paris ripetuti con nomi e in formati diversi, e i tipi dell'uno hanno servito anche per l'altro; e in tutti, se vi è una insinuante mollezza, non vi è la suggestiva sensualità.

In alcune delle sue allegorie è fatto troppo sfarzo di nudo, postovi per solo effetto e che distrae così dal vero soggetto e soverchia il pensiero. Ma una di esse che è un vero capolavoro del genere senza inutili nudità, riesce a render

sensibile uno stato d'animo, il momento in cui una giovine ingenua, tentata col presente dei gioielli, lotta internamente, ma già si vede che sta per soccombere al tentatore livido di vizii. È una scena piena di pensiero presa dalla perenne realtà della vita; è un dipinto che resterà sempre vivo e vero, e superiore ai consimili di Natale Schiavoni, nei quali è fatto pur tanto sfoggio di nudo.

In alcune storie di Paris la nota sensuale è più spinta, sia pel nudo procace, sia pel fatto suggestivo; ma in genere può dirsi che essa resti ancora nei limiti di quella discrezionale tolleranza nell'arte, senza la quale bisognerebbe condannare non solo quasi tutte le opere dell'antichità, ma molte anche di Raffaello, e poi giù giù fino ai tanti nudi del Canova. Già non solo dalla mitologia e dalla realtà della vita, ma perfino dalla storia sacra, da un *Sansone* e una *Dalila*; da una *Casta Susanna*, da una severa *Giuditta* e perfino da una *Maddalena Penitente* si sono derivate pitture sensuali; e ricordiamo quest'ultima di Tiziano tanto ripetuta e imitata, e quella del Correggio.

Sensuali, nel senso peggiore, le composizioni di Paris non lo sono più che quelle del Maestro, il quale non restò sempre in quella purezza del sentimento artistico del suo primo capolavoro. Già nei *Baccanali*, comincia ad emergere l'elemento impuro, ma egli sa ancora velarlo o colla grandezza della composizione che distrae la vista, o coll'espressione dell'ingenua bontà e semplicità dei tipi che non lasciano pensare al male. Paris o non sa fare altrettanto col pensiero, o non ebbe a disposizione di questi tipi. In ciò sta forse la sua maggior sensualità, che meglio invece direi la minore sua idealità. Mentre nelle storie di Tiziano, e così pure nei ritratti, vi è in ognuna o un substrato di pensiero, o una profondità di sentimento; in quelle di Paris c'è solo la rappresentazione d'una bellezza molle e delicata, ma che dice poco più della forma. Innanzi a ritratti pur magnifici di queste donne, che gli hanno poi posato anche per le erotiche composizioni, dopo l'ammirazione della forma bellissima, e degli abbigliamenti splendidamente sfarzosi, sopraviene la domanda: quale è il pensiero? e si stenta a rispondersi. Pare che abbiano posato per posare, e tutto al più dicano: guardatemi; sono bella. Quell'inspirazione d'ingenuità carezzevole, e di bontà ammaliatrice, quasi di fanciulla innocente, che Tiziano ha saputo inspirare nella pur sensuale sua *Flora* chiunque sia stata, Paris non è riescito a dare ad alcuno di quei ritratti di donne che presenta quasi nello stesso atteggiamento del seminudo. Quella stessa grandiosa esuberanza di florida gioventù delle sue donne soverchia in certo modo il pensiero ed elimina il sentimento, lasciando prevalente la sensazione della vista sì per la forma che pel colore. Altrettanto egli ha stimato proprio della sua dignità d'uomo e di artista di tener lontano da esse ogni segno di corruzione; e il ritratto d'una cortigiana può esser confuso con quello d'una gentildonna.

Inoltre questi tipi di donna Paris sentì la convenienza morale di tener lontani dalle sue pitture sacre, riguardo che non ebbero altri pittori; e di ciò gli va pur data lode. Quelle sue Madonne hanno piuttosto l'espressione casta della materna bontà; il loro abbigliamento stesso è semplice e come famigliare, e il loro con-

tegno è severo anche nella dolcezza. Si sente di essere in un ambiente di tipi e di pensieri tutto diversi, nei quali, benchè non vi sia profondità, non manca il sentimento.

Un quarto gruppo mettemmo a parte di soggetti che per se andavano dispersi nei precedenti riparti. Erano composizioni nelle quali prendeva speciale importanza l' architettura, per mostrare così anche questo lato del Nostro.

Come Paris aveva combinato i diversi suoi generi col paesaggio, così li combinò pure coll'architettura ; e non già che questa vi sia per modo di elemento accessorio, come lo si vede in alcuni ritratti e in alcune storie a semplice accenno di fondo convenzionale; ma vi è proprio cercato e studiato come un pensiero, se non principale, per lo meno pari alla figura. Scopo nostro era far risaltare nelle sue composizioni questo elemento che acquista poi tanta importanza nel suo capolavoro.

Questo gruppo era costituito dal *S. Giorgio* del Vaticano, dall'*Annunziazione* di Siena, dai *Giocatori di Scacchi* di Berlino, dalla *Bersabea* di Colonia, dai *Gladiatori* di Vienna e dal *Gesù fra i Dottori* ora a Londra. Abbiamo dato importanza a questo studio degli elementi architettonici, anche perchè da essi abbiamo derivato motivi di giudizio a fermare l' epoca di alcuni dipinti.

Nel *S. Giorgio* si veggono insieme riuniti i tre elementi della pittura: le figure, il paesaggio e i fabbricati, e questi ultimi ancora nello stile archiacuto veneziano, eco di un' arte che sebbene ormai tramontata, continuava ad esercitare nei monumenti un grande fascino, e che aveva nella pittura i grandi ricordi del Gentile Bellini. Anche per questo riconoscemmo molto probabile che la pittura non sia più tarda del 1525.

L'*Annunziata* di Siena proviene da questa di Tiziano che è nel Duomo di Treviso (1518). Paris potè forse vederla ancora nella bottega del Maestro e studiarla, come anche l' altra che è nella scuola di S. Rocco (1525). Ma quanto da Tiziano l'elemento architettonico, a cui egli non diede mai grande importanza, con magistrale sobrietà è stato solo accennato nel fondo; da Paris invece fu ampiamente sviluppato nella forma di grandioso portico basilicale a tre navate, e già di puro stile rinascimento. In quell' ampiezza le due figure della Vergine e dell' Angelo spiccano sì, ma quasi si perdono ; e si domanda come e perchè quell' ampio e suntuoso edificio in cui la umile Vergine sta pregando all' aperto, e se ne vedono il modesto arcolaio e la povera seggiola impagliata. Lo si vede : l'autore voleva dar saggio della sua capacità prospettica, della sua inventiva architettonica.

I *Giuocatori di scacchi* sono due gentiluomini in posa di fare la mossa e di compiacersene. Anch' essi stanno innanzi a un ampio portico basilicale ad archi, pilastri e colonne di stile lombardesco che sente delle grandiose fabbriche di Venezia trasportate nell' alta campagna trivigiana. Era il tempo che cominciavasi a costruire le grandi ville dei signori Veneziani, tra le quali, di poco posteriore, era quella Barbaro (ora Giacomelli) a Maser in cui collaborarono Palladio, Paolo Veronese e

Alessandro Vittoria. Sia che Paris ritraesse quelle fabbriche dal vero, sia che le creasse di sua invenzione, o le abbellisse, esse formano il fondo magnifico di due stupendi ritratti riuniti nella vita d' una villeggiatura signorile sull' orizzonte dei nostri colli.

La *Bersabea* spetterebbe al genere delle pitture erotiche rappresentando il noto fatto biblico, una donna lavata dalle due ancelle, tre grandi figure nel primo piano, e veduta dal re, una piccola figura a una finestra lontana. Tutto il fondo è di grandiosi imaginarii fabbricati che s' impongono e soverchiano colle loro moli e coi particolari, mentre pel fatto basterebbe un semplice accenno di grandioso palazzo, e per la verosimiglianza il bagno non dovrebbe essere così all'aperto e quasi in piazza, sì bene in chiuso giardino. Ma il Nostro voleva sfoggiare quanto il nudo, altrettanto quella pompa di architettura.

Il *Combattimento dei gladiatori* del Museo di Vienna, sull'autorità di Wickhoff, noi non credevamo fosse opera di Paris, ma d' un pittore tedesco. Quando dal Maresciallato di corte ci venne donata per l' esposizione la fotografia di quel dipinto e l' accostammo a quella della Bersabea, per la forma dei fabbricati così pure addossati, ci parve di riconoscervi la stessa concezione dell' autore e lo scopo stesso di mettere in evidenza anche troppo la sua attitudine a rappresentare tutte le forme architettoniche; e come in quella le grandi figure delle belle e sensuali sue donne, così qui la sua predilezione per le piccole figure a lui caratteristiche, in alcune delle quali ritornano anche le note sue fisonomie.

Dall' esame dunque comparativo siamo venuti ad ammettere che ove quello non fosse proprio l' originale del quadrone ricordato dal Vasari, nel quale Paris mise in prospettiva tutti i cinque ordini di architettura, ne sia la copia fedele.

Nello studiare a parte questo gruppo sorge la domanda, se non forse Paris oltre che a mirar di dar saggio di bellezze pittoriche derivate da questi fondi di prospettive, intendesse anche a mostrare una sua propria attitudine all' architettura, come altri pittori che scambiarono le seste col pennello. Niente abbiamo ad affermarlo; se tuttavia egli ha dipinte delle facciate di case con ornamenti decorativi e con figure, possiamo credere che vagheggiasse almeno di decorarne e ne abbia anche decorato con prospettive architettoniche; forma economica di supplire coll' effetto dei colori alla più costosa dei marmi intagliati e intarsiati.

In questi dipinti Paris aveva sfoggiata la pompa delle esterne prospettive, ricche di partiti per un fondo lontano, alla viva luce del cielo aperto in cui più brilla il suo colore. Restava a vedere come saprebbe anche trattare l'interno d'una grande aula, opera di ben maggior difficoltà, e di cui aveva dato deboli prove nelle sue opere giovanili: L' *Ultima Cena* e la *Pentecoste.*

Questa prospettiva d' un interno grandioso cogli effetti della luce che variamente si distribuisce, si raccoglie e si tempera secondo gli angoli e i piani, l'avanti e l' indietro del locale e le sue aperture, egli la diede in quell' altro suo quadro storico: La *Disputa di Cristo fra i Dottori;* rappresentata nel momento in cui la Madre affannata del lungo cercar il Figlio smarrito, entra nell' aula e pronuncia le note parole.

Questo dipinto fino al principio del secolo XIX era in casa Tiepolo a Venezia, ignoto al Boschini che ci lasciò notizia di tanti pur privati e anche secondarii del Nostro, ignoto all' Edwards che aveva pur tanta pratica delle gallerie anche private. Prova questa di qual grande deposito di pitture fosse Venezia, non solo nei pubblici uffizî, nelle chiese e nelle scuole, ma anche nelle famiglie che ne abbellivano le stanze e i così detti *Porteghi*. Molti inventarî ne trovammo all'Archivio di Stato, e molti per lo studio ci furono forniti dal Sig. Cav. G. Urbani di Gheltoff.

Mentre dunque l' Edwards tanto si agitava per aver in Venezia l'*Adorazione dei Pastori* di Treviso, perchè vi sentiva il bisogno d' un dipinto che rappresentasse degnamente Paris nel vuoto lasciato dall'Anello di S. Marco, già trasportato nel 1797 a Parigi, andava venduto in Venezia dai Tiepolo all' antiquario Sivry questo dipinto che se per l' importanza del soggetto storico non è pari all' *Anello*, ne resta poco al di sotto per la complessa rappresentazione del fatto; e anzi, per il movimento dell' azione e per l' espressione del sentimento, lo supera; eseguiti entrambi nello splendore del colorito e colla maggior potenza dell' arte.

Quando il nostro trivigiano Bianchetti tenne nel 1831 nella grande sala della Accademia di Belle Arti il suo elogio di Paris Bordon, il dipinto era ancora in Venezia, e così egli potè il primo, come dice, descriverlo con minuta precisione, dandone anche le misure.

A quel momento pareva che il Sivry ne avesse offerta la vendita al Governo Francese, il quale avendo dovuto restituire l'*Anello*, pensava, dicevasi, di sostituirvi qualche grande pittura. Nessun' altra avrebbe supplito meglio di questa al vuoto lasciatovi in quella immensa raccolta che è il Louvre, dove i Bordoni relativamente scarseggiano, se pensiamo ai molti e più importanti di Berlino e di Dresda, ma specialmente di Vienna che a tutti è superiore.

Un voto esprimeva allora il Bianchetti che qualche ricco amatore fermasse il dipinto all' Italia. Andato invece all' estero, passando per diverse mani, venne da ultimo a quelle del Sig. Richter di Londra; ma forse non vi resterà, e posto sul mercato mondiale, vedremo in quale galleria d' Europa o d' America andrà a fermarsi.

Per una fortunata occasione, proprio nel centenario del Nostro, il quadro era ritornato in Italia a Milano nello studio del Cav. Cavenaghi per un più sapiente ristauro. Fu così che il Sig. Frizzoni ce ne ottenne in dono la fotografia, e che il mio Compagno potè con tutto suo agio vedere colà il dipinto, aggiungere nuovi particolari e osservazioni sulla descrizione del Bianchetti, e riconoscervi veramente un capolavoro del tempo stesso dell' *Anello*, come l' abbiamo determinato sì per la tonalità dei colori e sì pel ripetersi d' un ritratto che in quello è divenuto caratteristico e quasi storico per la somiglianza che a Parigi vi fu notata con Napoleone, motivo anche questo pel quale accostammo i due dipinti coll' altro pure dei *Gladiatori* in cui ritorna la stessa sembianza.

Per lo studio comparativo del soggetto vi ponemmo accanto un' altra *Disputa*, quella che nell'Accademia di Venezia porta ora il titolo di Girolamo da Treviso.

Se fossimo certi che questo dipinto fosse del trivigiano, per le piccole somiglianze più di soggetto che d'influenza, si potrebbe ancora avanzare una conghiettura su comuni rapporti in arte, tra i due chiari pittori trivigiani, per quel tempo che Girolamo fu in Venezia. Ma la nuova attribuzione è tutt'altro che certa, ed è per questo che nel testo non abbiamo neppur accennato la questione, per la quale ci mancavano affatto i documenti.

Come Paris ebbe amichevoli rapporti col Fiumicelli e col Beccaruzzi, benchè nè l'uno nè l'altro propriamente trivigiani, è facile pensare che ne abbia avuti anche col suo concittadino nel tempo che questi dipingeva la casa al Caffaro di Andrea Odoni con quegli affreschi che il Vasari tanto lodò. Era il tempo che Paris lavorava nell'*Anello di S. Marco* e nella *Disputa*, e volontieri avrà ricercato dal compatriotta i metodi dell'arte romana in cui s'era esercitato negli anni di assenza. Molto vi è di oscuro nella vita e nelle opere di questo pittore trivigiano. A noi interesserebbe che venisse determinato se a quel dipinto pervenuto all'Accademia dal legato Molin col nome di Gio. da Udine (il Ricamatore), come è illustrato anche dallo Zanotto, deva restare il nome, attribuitogli dopo, del Trivigiano. Una ripetizione di esso da me acquistata di recente porta la firma di uno sconosciuto, Antonio Verinello.

Chiunque ne sia l'autore, il modo diverso onde ne fu trattato il soggetto nelle due pitture, in forma di pala d'altare dall'uno, in forma di quadro e di storia dall'altro, quantunque tra l'uno e l'altro vi siano delle somiglianze nella raffigurazione dei rabbini, non permette che un confronto generico. Superiore in tutte le sue parti è la composizione di Paris non solo per il grande effetto ed affetto dell'atto materno, che in questo vi è di più, ma anche per il maggiore studio psicologico di caratteri, delle espressioni, dei costumi, e inoltre per la rappresentazione di un interno grandioso con movimento di piani e con effetti di luce e di ombra, e con belle ornamentazioni architettoniche, cosicchè anche per questa parte si avrebbe avuto un dipinto grande nel genere di sola prospettiva, in cui le figure fossero un accessorio, come le macchiette nel paesaggio: generi ora coltivati entrambi per se e con importanza, mentre allora erano considerati secondarii, perchè solo avea valore nella grande arte ciò che è umano, l'azione, la passione, l'espressione e la figura. Ma poichè questi grandi elementi concorrono tutti nella *Disputa* di Paris, spiccando sul fondo architettonico pieno di difficoltà superate, questa, nell'insieme di tutta la rappresentazione, è un'opera che basterebbe a metterne l'autore nel posto a cui l'abbiamo fin da principio assegnato, dei primi tra i secondi; mentre per l'altro che è il suo vero capolavoro, per la felice inspirazione del pensiero dalla grandezza del soggetto, per l'impegno di una diligente esecuzione atteso il luogo dove il dipinto doveva collocarsi e il confronto che vi avrebbe subito coi grandi maestri del passato e nella critica che ne avrebbero fatto gli emuli, egli ebbe quello che dicemmo il felice momento, pel quale il suo prodotto artistico sta a paro coi grandi capilavori dei primi nella scuola veneta.

La commissione gli veniva dalla Scuola di S. Marco, la quale, come presentava al di fuori nell' edifizio un capolavoro d'architettura lombardesca, così conteneva al di dentro capi d'opera di pittura, in gara colle altre scuole e quasi col palazzo ducale. Se questo era la reggia dei patrizii, quelle la erano dei cittadini e del popolo. Il grande pensiero religioso e nazionale si conteneva in quelle scuole, delle quali, spenta la vita che era anche parte di quel governo, ci restano ancora i monumentali edifici e le meravigliose pitture.

Il soggetto a cui Paris si accingeva era il secondo atto complementare dell' altro su cui s' era fermata la tradizione popolare, della spaventosa bufera e dell' insolito montar della marea del 25 Febbraio 1341 m. v. (1342), onde pareva che per furia d' inferno Venezia dovesse andar subissata nelle acque, e si credette salva per la protezione dei tre Santi di cui conservava i corpi nelle tre basiliche di S. Marco, S. Giorgio in isola, e S. Nicolò del Lido.

Di questa leggenda nota pel Sabellico e pel Sanudo, noi abbiamo potuto dare, nel dialetto originale, una ingenua narrazione molto più antica, tratta da un codice della Marciana, pel quale risulterebbe che sul fine del secolo XIV non solo essa era già formata nel popolo, ma scritta anche in una cronaca, ed entrata, diremo, nel poema storico nazionale di Venezia, ricco di popolari leggende. È notevole che essa siasi formata, e così circonstanziata, nel tempo ormai storico non solo per la compilazione delle cronache, ma anche per la copia dei documenti pubblici, di cui nessun' altra città abbonda come Venezia. Ma il popolo è sempre il grande poeta nazionale che sopra un fatto onde è stata colpita la sua mente, non solo crea la leggenda, ma vi ricama attorno i particolari più determinati che si potrebbero dare come prova e conferma del fatto. Il credulo compilatore accolse nella sua cronaca la leggenda, e così essa divenne storia popolare. Quali particolari storici quell' imaginazione non aveva già inventato sulla venuta in Venezia di Papa Alessandro III e sulla sua contesa con Federico Barbarossa ? Tutto un poema i cui episodi la pittura, di pubblica commissione, rappresentò nella sede stessa del Maggior Consiglio per mano dei più grandi artisti, e che iscrizioni ufficiali parevano rafforzare della pubblica fede!

La leggenda alla quale il Bordon doveva inspirarsi era nel suo genere una delle più belle della fede che la religiosa città aveva nella protezione dei tre Santi di cui conservava i corpi come tesoro, anzi palladio.

Dovunque sia nata questa leggenda, o nei grandi traghetti, o nei battelli dei pescatori, o sulle tolde delle viaggianti galee, o all' ombra della chiesa di S. Marco, essa raccoglieva tutto il meraviglioso naturale e sopranaturale onde si forma l' epopea: l' odio e la furia d' inferno che apporta la giurata rovina; la protezione dei Santi che adducono la calma e salvano la città colla cooperazione di quella classe popolare così importante, onde fu formata Venezia, o per le pesche rischiose, o per gli ardui tragitti delle isole, o sulle navi mercantili e da guerra che, sfidati i mari e vinti i nemici, ritornavano colle ricchezze del commercio allargato, e colle spoglie dell' oriente conquistato.

L' umile rappresentante di questa classe il quale nella prima parte si vede cooperare sulla povera barchetta coi Santi alla salvazione della città, nella seconda si mostra in tutta la significazione della sua importanza, presentando alla Signoria, quale prova del fatto, l' anello stesso del Santo. Ed anche questa era politica di quella saggia aristocrazia per tenersi affezionate le minori classi sociali alle quali lasciava il governo delle scuole e donava il suo patronato e il comparatico.

Tutto adunque era in essa leggenda, come ora diciamo, nazionale e poetico, ed essa ci attesta che una larga vena di poesia correva in quel popolo. Nessuna meraviglia, innanzi a quel molo d' onde si ammirano gli spettacoli della luce, d' onde si sente il ruggito del vicino mare in tempesta, o da cui si eleva l' alta marea fino a invadere la piazza e quasi a minacciare il palazzo e la chiesa. Quando per l'infuriar del vento era sospeso il tragitto dalla Piazzetta a S. Giorgio, da S. Giorgio al Lido dovevano formarsi le leggende come questa e altre, che collegandosi coi fatti storici locali ond' era venuta la libertà, e colle imprese d'oriente ond' eran venute la gloria e la ricchezza e perfino lo splendore dei marmi, dei vetri, dei mosaici, dei tessuti, doveva formarsi la poesia della vita in quella Venezia che emersa, come Venere, dall' onde è per se stessa tutta una viva poesia.

Ora come da tutto questo non sia sorto in essa un poeta che raccogliesse tutta questa poesia e l' esprimesse colla parola, mi sono sentito domandare ogni volta che ebbi ad esaltare l' imaginazione poetica di quel popolo che pur concepiva di queste epiche leggende. Il poema nazionale di Venezia fu doppio, come per la Grecia l' Iliade e l' Odissea; ma invece che nella parola armoniosa, fu espresso nelle linee dell' architettura, e nei colori della pittura, dei mosaici, dei marmi orientali di S. Marco e del palazzo ducale, coi monumenti sepolcrali delle chiese e colle pitture delle scuole.

Come nel palazzo ducale coll' attiguo S. Marco si conservava per i patrizii il pensiero nazionale, religioso e storico, così in quelle scuole per il popolo il sentimento religioso si fecondava nelle leggende, ma diventava anch' esso nazionale nel pensiero di possedere i pegni santi della celeste protezione. Si comprende quindi le grandi contribuzioni di quelle scuole, che formavano parte integrante delle istituzioni politiche, nei bisogni dello stato, e quelle non meno generose, nell' ambizione di gareggiare colle altre scuole, a far magnifico l' edificio esterno e ad abbellirlo all' interno dei capilavori dell' arte. Anche in queste scuole, come nel palazzo ducale, la poesia era vissuta. Come dal palazzo uscivano quelle andate in trionfo della Signoria alle chiese e a quello sposalizio col mare, così dalle scuole uscivano le grandiose processioni, quali sono sulle tele di Gentile Bellini. Le feste solenni dei Santi, le dotazioni annue delle donzelle maritande coi ricordi delle *Marie*, i pranzi annui delle compagnie, i mortorii dei confratelli ai quali nel bisogno s' era dato il soccorso in denaro e s'era prestata l'assistenza nell' infermità, tutto alimentava nel pensiero religioso quello della patria e della fratellanza.

La Scuola di S. Marco, ricostruita dopo il 1490 in seguito all' incendio del 1485, come un monumento d' architettura, conteneva già nell' Albergo i dipinti

che ben conosciamo sulla vita e sui miracoli del Santo Protettore, di Gentile Bellini, di Mansueti etc. Che con quelli contenesse anche il dipinto posteriore della *Tempesta Infernale,* ma guasto così che non si sapesse se conservarlo ristaurandolo, o rifarlo di nuovo, è ciò che noi credemmo, interpretando così la deliberazione della scuola che dava facoltà al Guardiano grande « di far uno over do teleri che manca in lo nostro Albergo. »

Le riquadrature parietali d' un' aula determinano il numero dei dipinti che possono starvi; e quando s' è incerti se ne manchino uno o due, pare ciò significhi che uno certamente ne manca, ma l' altro proprio non manca, solo si è incerti se sia da conservarsi o da rifarsi. Mancava certo il quadro dell'*Anello;* s' era incerti se ritenere o sostituire quello della *Tempesta.* A così credere c' induceva il fatto che il dipinto presenta le tracce del ristauro antico nella cucitura delle tele a rattoppi. Un quadro di tanta importanza e d' una scuola così ricca, non si fa di tele rattoppate. In esse ci parve di vedere la mano di due artisti, di cui all' uno spetti l' originale composizione, all' altro il rifacimento in parte.

Nella barchetta liberatrice abbiamo subito riconosciuto la mano di Paris; non così da prima nei forti nudi dei quattro remiganti, nei quali ci parve anzi di vedere qualche cosa di più forte del suo fare. Pensammo adunque che l' opinione già ammessa, di un largo ristauro fatto dal Bordon al guasto dipinto, venisse a riconfermarsi coll' interpretazione stessa della parte del 19 Gennaio 1533, della cui esecuzione essendo incaricato il Guardian Grande Alvise Bon Rizo il quale per parte della moglie era zio di Paris, ci parve che questi appunto fosse stato eletto a dipingere l' uno o, al caso, anche i due quadri.

Qualunque sia stato l' autore della originale composizione, Paris chiamato a dare il suo parere, se fosse da conservarsi o da abbandonare, conforme al suo carattere nobilmente disinteressato, avrebbe dato il voto per la conservazione, offrendo l' opera propria per il ristauro e il rifacimento della parte guasta o mancante, offerta che ben volontieri doveva esser accolta dalla Scuola per la memoria del vecchio dipinto, e per la garanzia ch' egli dava del buon rifacimento.

Ma noi non abbiamo creduto che il dipinto si possa attribuire tutto a Paris, come ora sarebbe l' opinione prevalente. Partiti dal concetto che le notizie delle opere di lui dateci dal Vasari provengono da una intervista dei due pittori nel 1566, ci sembra che Paris non avrebbe tralasciato di far parola del dipinto, il quale, essendo il corrispondente dell'*Anello*, formava con esso unità, e che il solo accenno che potesse esser suo, doveva naturalmente richiamare l'esplicita interrogazione del suo interlocutore il quale era persuaso che quel dipinto fosse del Palma.

Non si può ammettere che il Vasari, di cui pur riconosciamo le tante inesattezze, sia stato poi così trascurato nell'assumere informazioni d'una pittura, sulla quale, a ragione o a torto, esprime un'ammirazione così grande, e dà tanti elogi al Palma; e al Vasari d' altronde sopraviene subito il Sansovino colla dichiarazione che quel quadro « fu di mano di Jacopo Palma, altri dicono di Paris Bondone, *(sic)*. » Questa doppia attribuzione noi la riguardammo quale conferma

che il vecchio dipinto, chiunque ne sia stato l' autore, venne piuttosto rifatto largamente dal Nostro. L' attribuzione di esso al Giorgione fatta dal Boschini e sostenuta da A. M. Zanetti, non ha alcun valore; nessun accenno d' archivio, nessuna testimonianza antica, nessun raffronto di pittura o disegno.

Tutto questo è detto nel testo ; qui si è riprodotto anche per mostrare quanto incerta sia la critica quando non si fonda su documenti, ma su caratteri generici e opinioni personali. Ecco come infatti argomenta lo Zanetti: « Lasciando stare il molto spirito che in ogni lato apparisce, sonvi figure ignude che co' remi in mano contrastano con la furia dell' onde, le quali e per le forme del disegno e pronte attitudini troppo chiaramente dimostrano non essere uscite che dalla mano di Giorgione ».

Tutto questo grande elogio fatto dallo Zanetti andrebbe a conto del Nostro, perchè ora è comune opinione che anche quelle figure dei remiganti siano opera di Paris Bordon.

Di queste figure scriveva lo Zanotto, illustrando quel dipinto: « quel fuoco pittorico e quella grandiosità di maniera, distintivi caratteri di quell' animoso, più che in ogni altro il rilievo nei quattro rematori gagliardi che a tutta possa spingono fra i marosi la debole barchetta; e nel pensiero generale dell' opera, il quale palesa una mente e un sentire che si elevano dalla sfera ordinaria degli esseri. Pare anzi strano l' aver potuto taluno, non che scrivere, dubitare, esser d' altro pennello il dipinto che descriviamo. E come le trecce olezzanti, e l' ondeggiar della veste, e il maestoso passo manifestarono la divina Venere ad Enea, là nella foresta africana, questi nudi, questa tinta robusta, e questo moto animato manifestano chiaramente il genio di Castelfranco. »

Sono fiori rettorici ed esagerazioni accademiche! Lo Zanotto sapeva far di meglio; egli fu il primo a notare la citazione del Sansovino e a rafforzarla colla osservazione che il vecchio che sta nella barchetta, è quella stessa figura che Paride poi dipinse nel suo capolavoro « tanto nello stile delle pieghe quanto nei modi e nel colpeggiar del pennello », egli soggiunge. E che quella figura sia del Bordon, lo si vedeva nell' esposizione dal confronto d' altre pur consimili sue; perciò è meno probabile quello che si potrebbe dire, che Paris, cioè, nell' *Anello* abbia riprodotto la figura quale è nella *Tempesta,* chiunque di questa sia stato l'autore; ed è più probabile dire che l' una e l' altra siano al tutto opere sue.

A questo raffronto critico un altro indizio di antico rifacimento fa seguir lo Zanotto, che, cioè, la prospettiva della città nella tela aggiunta non corrisponde in linea a quella del lato opposto. È un indizio d' un relativo valore.

Delle eccessive lodi onde la vecchia critica ha largheggiato per questo dipinto, molto ha detratto la nuova. La differenza dei giudizi insegna quanto di convenzionale sempre vi sia negli apprezzamenti estetici, nei quali è tanto prevalente l' elemento soggettivo, specialmente quando il giudizio si appoggi sulla prevenzione del nome d' un grande autore, e ne abbia anticipate le lodi un' autorità come quella del Vasari. La critica moderna tien meno conto dei giudizii estetici, lasciando

che ognuno abbondi in suo senso; essa guarda ai fatti, e a questi si attiene nell'autenticare i dipinti o per documenti d'archivio o per raffronti con altri dipinti o disegni firmati e riconosciuti, raffronti oggi così agevolati dalla fotografia.

Conscii di quanta utilità sia questa per lo studio, ci eravamo adoperati onde avere per la esposizione una fotografia di questo quadro nel grande formato, per i relativi confronti; ma non essendo riusciti ad ottenerla, ci abbiamo dovuto accontentare dell'unica tiratura, in formato comune, dell'Anderson, la quale porta il nome del Palma senza accenno neppure al ristauro del Bordon. Noi raccomandiamo vivamente al fotografo Naya di far eseguire in grande, sotto migliori condizioni di luce la copia già da tempo promessa nel suo catalogo, e raccomandiamo alla Direzione delle R. R. Gallerie di promuovere intorno al dipinto gli studi d'archivio e l'esame tecnico così delle tele per riconoscerne le diverse epoche, come dei colori che si sono usati per i diversi restauri. Fatto lo spoglio di ciò che è superfetazione all'opera del cinquecento, ristabilito il dipinto quale Paris l'ha ristaurato con larghi rifacimenti come noi pensiamo, o come egli l'ha tutto concepito ed eseguito secondo l'opinione oggi più comune, esso dovrebbe naturalmente andar a tenere il suo posto legittimo affianco al capolavoro col quale ha tanto legame storico e artistico e col quale si farebbero i raffronti di composizione e di colore.

Se dunque la commissione d'uno o due *teleri* per la Scuola di S. Marco fu data a Paris dopo il Gennaio 1533, e la sua inscrizione nella stessa seguì nel 1535, a noi parve di poter fermare la data del *Pescatore che presenta l'Anello di S. Marco al Doge*, intorno a quell'anno anche per tutte le altre ragioni che già sono esposte nel testo.

Partendo da un preconcetto che questo dipinto derivi direttamente dalla *Presentazione di M. V. al Tempio* di Tiziano, noi credemmo che questa pittura fosse da mettere col Vasari verso il 1530, e non già riportarla col Cavalcaselle al 1539.

Fermato il dipinto del Tiziano verso quell'anno, esso cadeva nel cinquantesimo d'età del pittore, cioè nella matura virilità, non già nell'età delle prime prove in gara con Giorgione a cui lo attribuisce il Ridolfi; il quale, notando che vi sono rappresentati Andrea de Franceschi *el Cancellier grando*, e Lazzaro Crasso, pareva pure possedesse delle notizie accertate.

Ben rimarcava lo Zanotto che il De Franceschi essendo stato eletto a quell'officio il 27 Settembre 1529, il compimento del dipinto non poteva esser anteriore a quella data. Assegnando quella pittura al 1530 la si veniva ad ordinare nella cronologia delle opere del pittore prima del *S. Pietro M.* nel quale Tiziano mostra la sentita influenza di Michelangelo.

Lo Zanotto fissava anche un altro limite, che, cioè, dietro il gran sacerdote che è al sommo della scala avendo Tiziano rappresentato il Bembo in veste da

cardinale, l'esecuzione non ne poteva essere anteriore al 1539, in, cui, al 24 Marzo, avvenne la contrastata preconizzazione.

Ma ritardare il dipinto fino a questa data non ci parve necessario, perchè non è certo che quella figura rappresenti il Bembo, e la qualunque somiglianza potrebbe essere casuale.

Per questa parte adunque non ci sentivamo obbligati di seguire lo Zanotto e neppure il Cavalcaselle, il quale, non dicendo per qual propria ragione riportava quel dipinto al 1539, pareva avesse solo seguito le ragioni dello Zanotto. Quello che egli scrive della mutazione di maniera del Tiziano nel *S. Pietro M.*, la cui data è certa per documento, e quello che scrive il Vasari della finezza e diligenza di lui nel condurre i suoi primi lavori così che si possono vedere egualmente da vicino e da lontano, ci avea fatto interpretare con benigna larghezza il Ridolfi, che cioè l' opera non sia già delle prime, ma appartenga a quella prima sua maniera di dipingere che gli derivava dalla scuola del Bellini e più ancora dall' esempio del Giorgione.

Per una cortese comunicazione del Cav. Prof. Paoletti, a lavoro finito e stampato, siamo venuti a sapere che veramente la commissione deve essere stata data a Tiziano in seguito a deliberazione della scuola della Carità del 29 Agosto 1534, e che si può dedurre da altra parte del 6 Marzo 1539 che il dipinto, a quella data, era già da qualche tempo compiuto. Esso adunque sarebbe stato finito nel 1538. La figura quindi del Cardinale non può rappresentare il Bembo.

Poichè adunque dobbiamo riconoscere questa data per la *Presentazione*, siamo forse nella necessità di ritardare la data dell' *Anello di S. Marco*, riconoscendone come necessaria la derivazione diretta? Non lo crediamo, per queste ragioni. Per la parte del Gennaio 1533 ci pare non si possa ritardare di molto l' esecuzione dell' *Anello*, se d'altronde già nel 1535 Paris era inscritto tra i confratelli. Che se ammettessimo che derivi direttamente dalla *Presentazione*, bisognerebbe riferirlo a qualche tempo dopo il 1540, poichè ci pare impossibile che, all' indomani quasi dell' esposizione del quadro del Maestro, Paris ne abbia imitato la composizione. La provenienza quindi piuttosto che diretta per imitazione, potrebbe essere indiretta o per studio di scuola, o per ricordo di vecchio disegno, ma più ancora per fonte comune.

Durante l' Esposizione Bordoniana abbiamo fatto molti studi comparativi così dell' uno come dell' altro dipinto, non solo tra loro, ma anche coi maestri dell'età precedente. Confrontato l' *Anello* colla *Presentazione*, una certa somiglianza generica vi si riconosce; ma tale che può anche essere pura combinazione per somiglianza di soggetto e per derivazione da una fonte comune.

Checchè potesse esservi di comune tra i due soggetti, è certo che il fatto del pescatore che presenta l' Anello al Doge non poteva essere raffigurato di molto diversamente dal modo del Bordon; la Signoria nel trono; il pescatore sui gradini a piè del Principe; e innanzi, spettatori, patrizii e popolo. La diversità poteva solo consistere se rappresentare il fatto in un' aula chiusa e affrontare con minor van-

taggio di effetti decorativi le maggiori difficoltà, vinte pur nella *Disputa*, o usare d'un aperto loggiato. Oltre che molti fatti della Serenissima si compievano all'aperto e nella vista del pubblico; se guardiamo pur alle precedenti composizioni dei grandi maestri, i quali hanno rappresentata la vita e il poema popolare di Venezia, noi troviamo che le scene sono tutte all'aperto.

Senza dunque tener conto di quello che Paris avrebbe potuto derivare dai dipinti che andarono perduti, specialmente dai ventidue quadri storici della Sala del Maggior Consiglio; da quegli studi comparativi che dissi, ci parve di notare che Paride, più ancora che dalla *Presentazione* di Tiziano, derivò il disegno generale della composizione dal Carpaccio. Il quadro degli Ambasciatori i quali chiedono la mano di S. Orsola contiene il germe del trono della Signoria; e l'aggruppamento degli spettatori innanzi al trono, che è fatto pur naturale, si può trovare così in Gentile Bellini, che nel Carpaccio stesso, in quelle storie dalle quali Paris derivò la prospettiva dei fabbricati in vista, e che pur Tiziano tanto studiò riassumendo e portando a perfezione nella sua arte tutto il progresso de' suoi predecessori sì in dipinti che in disegni.

A questo proposito scrive Cavalcaselle sulla derivazione del capolavoro di Tiziano: « Guardando addietro un centinaio d'anni, scorgesi che pur monumentale è il concetto che di questo soggetto ebbe Jacopo Bellini. La lunga fuga di gradini, il portico del Tempio, Maria a metà della scala, e i suoi parenti dietro a lei, il turrito palazzo nel fondo, tutto ciò ritrovasi già nel suo *Libro di disegni* del 1430. Tiziano ne ereditò lo schema, e lo compiè. »

Da questo disegno di Jacopo Bellini, prima che Tiziano, Cima aveva derivato il consimile soggetto nella pittura che è a Dresda, di cui una fotografia avevamo accostato nell'esposizione così a questa di Paride che a quella di Tiziano, per mostrare quello che in tutti e tre vi era di comune.

Raffrontate le due composizioni di Cima e di Tiziano, tutti erano ammirati della corrispondenza di pensiero nell'una e nell'altra, non solo nell'insieme ma anche nei particolari: la stessa disposizione del tempio appena accennato, del paesaggio e delle figure intermedie; la stessa gradinata; allo stesso posto la santa fanciulla che vi ascende; più ingenua quella del Cima, la quale s'avanza nei poveri panni, timida, grave, raccolta, tenendo la mistica candela; più bella e più inspirata quella del Vecellio che da tutta la persona irradia la luce, e raccoglie la tunica onde salire la seconda scala, quasi portata dallo spirito a una festa. Il sommo sacerdote è in alto, e Tiziano l'ha rappresentato nella pompa degli abiti pontificali ebraici, al quale aggiunse, invece delle due sbiadite figure del Cima, quelle così caratteristiche del Cardinale, del vecchio, forse il profetico Simeone, e il giovinetto acolito, gruppo meraviglioso dell'alto; più meraviglioso ancora quello del basso, che, piccolo nel Cima, nel Vecellio diviene una lunga processione la quale riempie il primo piano, senza lasciare un vuoto, colle più variate figure, quali sono in una pubblica festa; e mentre il Cima cerca nella sua ingenuità la riproduzione dei costumi storici in quelli orientali da lui veduti nei dipinti di Gentile Bellini o sul molo

di Venezia; il Vecellio, con lirico volo trasportando il fatto, quasi una visione, in Venezia e nella scuola stessa, riprodusse la vita del suo tempo coi ritratti de' suoi contemporanei nei loro costumi.

Nessun dubbio che il dipinto del Cadorino proviene direttamente da quello del Coneglianese; vi è perfino la donna stessa col paniere delle uova, in quella posizione che il Carpaccio ha posto consimile donna nel colloquio del Re padre con S. Orsola; ed è strano che Cavalcaselle avendo ricordato il disegno di Jacopo Bellini, non abbia accennato anche a questo dipinto del Cima.

Al Vecellio s' inspirò poi il Tintoretto collo stesso soggetto che in Venezia si vede alla Madonna dell' Orto: lo stesso sacerdote coi due leviti in alto, ma pochi spettatori al basso, senza fabbricati e senza paesaggio che distraggano l'attenzione, tutta attratta dalla fanciulla che nel mezzo spicca colla modesta aureola sul fondo del cielo azzurro, salendo l' ardita scala ricurva.

Il Tintoretto derivando la sua idea da Tiziano, variandone l' esecuzione, sentì il bisogno di fare sforzi d' innovazioni, accumulando difficoltà per vincerle, e abbandonando, quasi estranei, gli accessori, per isolare il pensiero principale da tutto quello che è secondario e serva per la decorazione, e raccoglierlo in quello che è il vero soggetto. E in questo egli, pur imitando, ha raggiunto ancora la grande originalità sua propria.

Ci ho aggiunto questo accenno del Tintoretto, perchè anche quella fotografia nell' esposizione formò materia di questi studi comparativi di Tiziano, del Bonifazio, del Tintoretto, del Caliari, col Bordon per determinare quale valore nella forza del pensiero questi abbia al confronto con quelli. Non certo così grande; ma nulla, o quasi nulla? No certo; la *Disputa* è là a provarlo.

Ora se il Bordon avesse derivato, come è opinione comune, il suo *Anello* dalla *Presentazione,* nulla egli avrebbe tentato di nuovo in questo senso dell' invenzione; nulla egli avrebbe aggiunto alla creazione del Maestro preso a imitare; molto anzi avrebbe scemato a suo svantaggio. Quando si confrontano i due dipinti del Vecellio e del Tintoretto si sente ancora tutta la forza dello scolare originale che per gareggiare col Maestro muta il campo, accresce gli sforzi del pensiero e dell' arte per l' effetto potente. Quando si confrontano i due del Vecellio e del Bordon, non si sa concepire come questi, se avesse eseguito l' opera sua dopo il maestro con una certa pretesa di gara, non siasi accorto che mettersi nel campo stesso per modo d' esserne facilmente riconosciuto imitatore, oltre che confessare povertà d' idee e dare alla Scuola di S. Marco solo un' imitazione variata nei particolari, era anche mettersi in un terreno nel quale doveva restarne vinto per tutta la originalità del Maestro, colla forza del quale egli non poteva lottare.

A me pare che il pittore il quale verso quel tempo creava il quadro della *Disputa,* se avesse eseguito l' *Anello* dopo la *Presentazione,* avrebbe cercato di fare qualche cosa di diverso così da mostrare anche la sua inventiva, invece che di ripetere solo le idee del Maestro con piccole variazioni sulla scala del colore e negli accessorî.

Per tanto, senza escludere la possibilità che Paris abbia ritardata l'esecuzione dell'*Anello* fino a dopo il 1538, ci sembra ancora che l'esame della questione, sotto il doppio punto di vista storico-documentario e critico-artistico, renda più probabile l'ipotesi che l'*Anello* abbia preceduto la *Presentazione*, e che altri dipinti storici possano aver fornito a Paris elementi d'inspirazione pel suo capolavoro. Se avesse fondamento oggettivo la conghiettura del Lafenestre, il quale rigettando l'asserto del Ridolfi che il dipinto del Tiziano possa appartenere agli anni primi del pittore, soggiunge esser verosimile che questi nell'età matura abbia rifatta una composizione abbozzata nella sua gioventù; si potrebbe anche qui ripetere, come per l'*Antiope*, che Paris abbia approfittato dei ricordi della scuola, e così spiegarne la indiretta derivazione. Nel campo del verosimile si può invece avanzarne un'altra, che cioè Tiziano, piuttosto piccato che da una delle grandi Scuole si fosse commesso un quadro di tanta importanza al suo allievo il quale poteva divenirgli un nuovo competitore nei pubblici lavori, abbia voluto raffermare la sua grande superiorità mettendosi appunto sullo stesso terreno.

Altra volta egli aveva, come dice il Vasari, tolto di mano, con mezzi e favori, a Paris giovine di diciotto anni, il lavoro della tavola che gli era stato commesso o promesso per la Chiesa di S. Nicolò dei frati Minori; e ne fece quel capolavoro che fu l'ammirazione dei contemporanei e ora è ornamento del Vaticano.

Questa volta invece egli avrebbe sollicitato dall'emula Scuola della Carità la commissione d'un grande lavoro, promettendo di farne un capo d'opera superiore a quello che Paris aveva dato o stava per dare alla Scuola di S. Marco.

Tutta la vita di questo Titano fu, collo studio e col lavoro, uno sforzo continuo per acquistarsi prima e poi mantenersi in Venezia il primato, e il suo valore spiccò di più, quando questo gli parve contrastato. La gara precedente col Palma e col Pordenone gli aveva fatto produrre quel capolavoro nel genere delle pale che fu il *S. Pietro M.;* la nuova prova doveva essere questa meraviglia di composizione storica la quale, come quella di Paris, riunisce molte figure sul fondo dei fabbricati e inoltre anche del paesaggio, che il suo soggetto gli permetteva.

Che Tiziano avuta la commissione nel 1534 l'abbia eseguita con relativa sollicitudine contro il suo solito, è indizio d'una speciale premura ch'egli doveva avere di non ritardar la prova del suo valore non solo, ma anche della sua capacità di eseguire prontamente i lavori, poichè questo delle ritardate esecuzioni era il punto debole in cui lo attaccavano.

Egli apparteneva alla vecchia scuola del concepir lungamente maturato e della diligente esecuzione, per la quale la speditezza non ha valore, quando si ricorda che il suo maestro Gian Bellino aveva speso ben undici anni per uno dei quadri storici del Gran Consiglio. Così egli erasi formato, così egli aveva insegnato a Paris, le cui prime opere, fresche della scuola, mostrano tutta la diligenza e finitezza del maestro. Ma allora era già cominciata col Bonifazio la facilità e la speditezza del produrre quadri di effetto per lo splendore magico dei colori, soddisfacendo prontamente alle domande del pubblico e dei privati e facendo ribassare

i prezzi. Dietro il Veronese venuto da altre scuole si mise il Trivigiano, e questo dovette ancor più indispettire il maestro.

Non riferirò qui i particolari raffronti che durante l'esposizione, noi con altri, abbiamo fatto dei due dipinti, e per i quali risulta la grande superiorità di pensiero di Tiziano e la più perfetta esecuzione di lavoro, in paragone di Paris, del quale, collo splendore affascinante del colore, si sentono, nella minor forza del pensiero, anche i naturali difetti della facilità e della prestezza.

Certo queste non mancavano al maggior maestro, ma in lui erano il frutto del lungo studio e del grande lavoro. Il suo pensiero si era accumulato coll'operazione, addensato colla meditazione. Come la sua mente era piena di idee grandiose, il suo portafoglio di disegni ci attesta come egli schizzasse dal vero o fecondasse nella imaginazione le varie visioni della vita giornaliera, di cui è pieno quel quadro dal fanciullo che adesca colla ciambella il cane, al senatore che fa carità a quella povera, e perfino quella vecchia, copiata dal vero nel mercato dei polli. Immenso lavoro mentale che tutto fuse insieme nella concezione veramente artistica, il reale e l'ideale, per una meravigliosa esecuzione, perfino in quegli spettatori che stanno guardando dai veroni, avendo egli messo la vita e il moto in ogni parte senza mai un vuoto; il quale invece, qua e là, si sente nell'opera di Paris, per aver egli voluto dar troppo agli edifici, che erano ormai la sua nuova predilezione dopo il paesaggio, onde formare il fondo, meraviglioso sì per la tecnica esecuzione nella più luminosa atmosfera, ma opera d'arte sempre inferiore, alla quale oggi ancor più fedelmente supplisce la fotografia, di cui tanto si usa ed abusa.

Certo neppure al Bordon mancano i ritratti vivi e parlanti. Quel doge e quei senatori sono fisonomie in cui ci sembra riconoscere di quelli che si sono incontrati nella vita e in Venezia, e sono anche tipi, come quello dei Napoleonidi. Ma nelle altre figure pur del primo piano svanisce il sentimento della vita che si elabora nel pensiero, per venir fuori solo il facile e generico dell'impressione momentanea, anco geniale ma non profonda. Quella prevalenza della sensazione visiva, che sotto la forma della sensualità predomina nei dipinti erotici e allegorici di Paris, si risente anche in questo quadro storico; è la riproduzione viva dell'impressione sensibile nella luce, nei colori, negli abbigliamenti delle persone, e nelle linee grandiose e armoniose degli edifici architettonici, ma nella languida espressione del pensiero. Ma è il pensiero che domanda sforzo e studio, e in questo, colla maggior energia della mente, s'era applicato Tiziano. Paris impaziente di fare, di venire ai colori, a diciasett'anni, aveva lasciato lo studio del maestro, s'era dato al lavoro facile della impressione sensibile, della raffigurazione esterna invece che dell'interna rappresentazione. Per dirla con un'espressione tecnica e con altra scientifica, Paris in pittura, e specialmente in questo dipinto, fu un grande fotografo, nè solo delle imagini, ma anche dei colori veduti nel maggior splendore della luce; ma fu debole psicologo quanto al marcar del pensiero nell'espressione de' suoi rappresentati. Se noi ammettiamo che il dipinto di Tiziano sia stato posteriore, esso ne è stata la censura voluta ed intesa, e proprio diretta dal maestro

all' allievo che aveva imparato da lui tutta l' arte del colorire e dell' esterno raffigurare, non lo studio profondo del soggetto e la cura minuta di quello che rappresenta l' intimo pensiero degli uomini e delle cose.

Mentre si esaltava la pur facile genialità dell'allievo, Tiziano, colla rapidità dell' esecuzione che gli proveniva dall'eccitamento e sulla disposizione prestabilita, conduceva il suo lavoro di figure non solo viventi ma pensanti, e faceva proclamare al portavoce del tempo, Pietro Aretino, che anch' egli, volendolo, aveva la facile esecuzione.

E veramente egli diede allora saggio di questa rapidità di lavoro, perchè i Dieci vedendo che, mentre riceveva ordinazioni di Principi e Signori e sollicitava anche la Scuola della Carità, non finiva mai la tanto promessa *Battaglia di Spoleto,* il 23 Giugno del 1537 gli tolsero la sanseria del Fontico, obbligandolo alla restituzione del denaro ricavatone da vent' anni, e già commettevano al suo rivale Pordenone di dipingere nella Sala del Gran Consiglio il quadro che doveva venir dopo il suo. Questo era colpirlo nelle parti sue più sensibili.

Egli dunque in quell' anno conduceva a fine i due grandi lavori della *Battaglia* e della *Presentazione*, mentre soddisfaceva pure ad altre particolari commissioni. Anche questo che ci pareva lavoro soverchio, ci aveva indotto a ritenere col Vasari che la *Presentazione* fosse anteriore. Contro i documenti non si va.

Con quale finezza e diligenza di lavoro egli abbia eseguita la *Battaglia*, non possiamo più vederlo, distrutta nell' incendio del 1577 cogli altri capilavori di quella sala, dei quali era considerato il primo. È probabile che dovendosi veder in alto a certa distanza, egli abbia usato dell' altra sua maniera larga e piena di effetto; questa della *Presentazione* egli la condusse con quella diligenza e finezza per cui si potesse vedere, come si vede nella piccola stanza dove saggiamente fu al suo posto restituita nella calma e propria sua luce, da gustarsi così da vicino che da lontano.

Anche il ritorno a questa forma finita e diligente della sua prima maniera, quando egli s'era già avviato per l' altra, io penserei che Tiziano l' abbia voluto per mettersi nel campo stesso di Paris, e questo pure sarebbe indizio, per quanto sia debole, a rinforzare la conghiettura. Ma presi anche tutti insieme questi indizii non bastano a costituire la prova, perchè manca il documento risolutivo, che precisi l'anno in cui fu eseguito l' *Anello*, il che a noi importerebbe moltissimo e per essere quello il capolavoro e per le annesse questioni. Per cercare che abbiamo fatto nelle carte della Scuola non ci avvenne di trovare che il solo accennato documento iniziale, il quale, pur combinato cogli altri indizii, non basta a dare la certezza, ma solo la grande probabilità d' una data che molto ci interesserebbe di fermare nella vita del nostro, perchè è anche il caposaldo di altre date de' suoi dipinti. Nei *Notatorii della Scuola* si trovano ricordi di fatture ben minori commesse con deliberazioni; il far eseguir questa pittura essendo stato rimesso direttamente al Guardiano grande, credo sia stata causa di non essersene fatta altra deliberazione formale, e le carte del collaudo e dei pagamenti saranno andate perdute coi libri d'ammini-

strazione. Se Paris, seguendo il buon uso dei vecchi, nella sua tela, al proprio nome avesse aggiunto anche la data, con poche lettere ci avrebbe risparmiato tutte queste chiacchiere. Resta solo a sperare che o da atti notarili o dalle carte d'altre scuole che a noi mancò il tempo di compulsare, venga fuori qualche notizia diretta o indiretta. Così per es. abbiamo avuta cortese comunicazione a voce dallo stesso Sig. Prof. Paoletti, di essersi trovato di recente nelle carte della Scuola della Carità un documento che in parte riguarda Paris, e sarebbe appunto di questo tempo. Appena nell'Albergo era stata messa a posto la *Presentazione*, s'era pure pensato ad aggiungervi un'altra pittura che rappresentasse lo Sposalizio di M. V., del quale il Pordenone aveva lasciato solo uno schizzo a carbone. Fu indetta la gara e vi concorse anche il Bordon; ma avendo pur riportato un grande numero di voti, gli restò superiore di qualche punto Giovanni Silvio, veneto; il quale « finora innominato nella storia sua patria, scriveva il Lanzi, si rivendica ad essa per varie opere sparse nel trivigiano e per una elegantissima tavola, che nel 1532 lavorò per la collegiata di Piove di Sacco.» Altra ve n'ha, e firmata, in Val-Serina, Prov. di Bergamo.

Se le pitture che sono in S. Rocco di Conegliano e nel vicino S. Vendemiano che il Federici attribuisce a Pietro Giovanni Silvio, fossero le stesse a cui con termini troppo generici accennava il Lanzi, esse non ci dimostrerebbero che un pittore poco più che mediocre della grande scuola di Tiziano, e ci darebbero ragione di credere che la preferenza data nel concorso a Silvio fosse uno di quei tanti fatti nei quali la mediocrità sufficiente, per le tante ragioni aperte o coperte, la vince nei concorsi sul merito superiore.

Facciamo voti perchè il Sig. Prof. Paoletti pubblichi i documenti e metta in luce il valore, qualunque sia stato, di questo pittore, che pur si trova lodato anche dal Pino nel *Dialogo della Pittura*, anzi vi è nominato col Bonifazio. Sarebbe pur d'interesse storico conoscere le ragioni per cui l'opera, messa allora al concorso, poi non sia stata eseguita.

L'essermi troppo diffuso sugli studi comparativi dell'*Anello*, non mi permette di diffondermi in quelli che abbiamo fatto anche sul *S. Giorgio* di Paris ch'era a Noale e ora è nel Vaticano, in cui il nome del Bordon era stato materialmente alterato con quello del Pordenone sotto al quale già passava. La somiglianza del suono e la facilità di trasformare le lettere, o per errore o per volontà, hanno fatto attribuire a questo non poche cose di quello, che la diversa maniera cogli studi comparativi ha fatto riconoscere. Fra esse noi noteremo specialmente gli *Amorini nelle nubi* N. 324 del Catalogo dell'Accademia di Venezia. La fotografia che avevamo fatto eseguire dal Dubray di Milano della pala di S. Celso mostrava ad evidenza la cosa, e la Direzione stessa di quelle Gallerie ha già dato alla graziosa pittura il nome del Trivigiano.

Coll'esposizione di queste fotografie così ordinate e accostate per i confronti s'era mirato a mostrare l'insieme delle idee del Nostro, le loro derivazioni dirette

o indirette, le loro differenze pur nelle somiglianze onde determinarne l'individualità artistica.

Non ostante il numero grande delle sue opere, non si può dire veramente che molto grande sia stata la sua ricchezza d'idee. Egli non appartiene alla classe dei genii trovatori, ma a quella degli artisti che ho detto di secondo ordine, riproduttori per imitazione, e compositori di variazioni sui motivi dei grandi.

La imitazione, che per insegnamento rettorico di scuola, si pregiava anche come fonte di idee ed esercizio di stile nella letteratura stessa in cui non dovrebbe aver pregio che il pensiero originale e proprio almeno sul fondo se non nella forma, molto più si pregiava nella pittura, nella quale la forma ha più importanza, così che anche la copia stessa ha grande valore solo per la fedele riproduzione, e molto più lo ha, se vi si aggiunge la libera variazione d'una mano maestra.

Questa originalità nella pittura ha diverse manifestazioni, secondo che o apre nuove vie e dischiude nuovi orizzonti al pensiero e all'arte; o migliora le forme derivate dal vero, fuori della convenzione tradizionale, oppur le impronta di proprio carattere, chè questa pure è manifestazione di pensiero; o che lo eleva colla trattazione dei grandi soggetti, o lo accresce per la feconda quantità.

Quando Paris entrò nel mondo dell'arte, si può dire che già tutte le nuove vie fossero state aperte. Anche per restar solo nella scuola veneziana, dal Mantegna, dai Vivarini, dai Bellini, dal Carpaccio erano stati dischiusi tutti gli orizzonti, che Giorgione e Tiziano avevano ancor più largamente illuminati colla loro luce geniale. Quest'ultimo riassumeva il progresso dell'arte fatto per opera de' suoi antecessori, e già dominava tutto il campo della pittura rinnovata così nella tecnica che nelle forme.

Nella tecnica si erano lasciati i fondi d'oro convenzionali per usare quelli più veri colle pareti dalle tappezzerie distese o drappeggiate, coll'architettura, col paesaggio; si era già dismessa la tempera, arricchendo la tavolozza di nuovi e più potenti colori che nei pentimenti si possono sovrapporre, ma quasi per ricordo e abitudine d'occhio si teneva ancora alla sua chiara trasparenza; si veniva smettendo l'affresco che domanda rapidità di esecuzione e non ammette la correzione, e al quale s'era mostrata fatale l'aria di Venezia pregna di salse emanazioni; d'altronde la pittura diveniva commerciale; il pittore preferiva lavorare nella sua bottega e al cavalletto, e mandare sul luogo i lavori, anzichè montare sui palchi e recarsi di persona sui luoghi; si stava abbandonando anche la tavola armata, sempre infida per gli scherzi che fa il legno, sempre pesante e incomoda, che per tradizione durava ancora nei quadri sacri; e si dava tutto alla pittura ad oglio sulla tela che si può anche arrotolare sul cilindro, e per la quale basta un leggero telaio.

Quanto alla forma, la figura umana, in quei tipi così grandiosi e caratteristici, nelle sue positure maestose o graziose, nel serio raccoglimento o nella calma azione, aveva già raggiunto tutta la manifestazione del bello di natura e d'arte, e tutta l'espressione del pensiero coi ritratti, colla raffigurazione ideale derivata dal vero, e nei poetici vestiti dell'epoca. Tutte le forme dei grandi soggetti reli-

giosi e storici erano state trattate, e in grande; erano già avviate le rappresentazioni mitologiche e le allegorie morali; più non restava che portare a maggior varietà e perfezione collo studio dell' arte, o a maggior produzione colla facilità del mestiere i lavori ogni dì domandati dallo Stato, dalle Chiese, dalle Scuole, dai Signori; e già lavoravano in gara tra loro Palma, Bonifazio, Pordenone, Tiziano.

Il Palma moriva nel vigore dell' età avendo pur segnato nell' arte la sua impronta; il Pordenone nella sua vita randagia sperdeva per villaggi e città, e anche in affreschi, le sue grandiose composizioni, e riceveva in Venezia pubbliche commissioni; il Bonifazio aveva aperta bottega di produzioni e riproduzioni a buon prezzo per rispondere alle crescenti domande di pubblici uffici e di privati; Tiziano teneva signore il grande campo dell' arte col continuo progresso e coll' inesausta fecondità.

Paris entrato giovinetto nella sua scuola o bottega ha risentito nella mente la forte azione del grande, più come genio che s' impone nel pensiero che come maestro il quale istruisce nella tecnica. Benchè non siano mai mancati genii simpatici che si compiacquero dell' istruire, l' opera propria del genio è piuttosto di fare da se e di insegnar coll' esempio anzichè coi precetti. Questo dono che ebbero per es. da Vinci e Raffaello, adorati dai loro allievi, non l' ebbe Tiziano, come neppur Michelangelo. Ciò non ostante la sua grande influenza fu sentita non solo dai minori che a lungo lavorarono sotto di lui come garzoni e operai, ma anche dai maggiori che passarono per la scuola, Cagliari, Tintoretto, e Bordon primo e più di tutti, il quale non seppe anzi mai sottrarsi alla imitazione, seguita pur con geniale libertà, delle sue opere. Se più a lungo fosse rimasto nella scuola di Tiziano egli avrebbe perduta, forse, tutta la sua non forte individualità; l'essersene cavato per tempo gli fu utile a conservarla, e benchè siasi rivolto allo studio dei dipinti altrui più che del proprio pensiero e della natura, all'esecuzione intellettuale dei colori e alla riproduzione delle forme dal vero più che alla perfezione della figura e alla creazione del concetto, nel complesso dell' opera, e più specialmente in quelli che sono i suoi capolavori, egli ha segnato il suo proprio e pur magistrale carattere nella grazia un po' molle, nei paesaggi, nelle architetture, nei tipi, ma più di tutto nel colorito. Questo gli derivò in gran parte dallo studio delle opere di Giorgione a cui intese quando si diede a far da se, benchè dovesse averne negli occhi e nell'anima il sentimento; ma quella che è la tecnica, egli deve averla pur imparata comunque, come lo Schiavon, come Polidoro, ancor nella bottega di Tiziano.

Se l' Esposizione Bordoniana adunque in altro non fosse consistita, com' era stato anche il primo pensiero, che nelle sole fotografie delle opere di Paris, raccolte quanto ci fu possibile da tutta Europa, quelle pure che non si trovano in commercio, alcune anche fatte eseguire apposta, tutte ordinate in classi, e comparate tra loro e con altre simili di pittori contemporanei, essa avrebbe avuto il vantaggio di far conoscere ai Trivigiani l' opera complessiva quanto alle idee del pittore loro concittadino; il che era nostro scopo, appartenendo alla cul-

tura d' ogni città l' avere un concetto adeguato dell' opera dei propri artisti concittadini.

Ma perchè questo lo fosse, non bastavano le sole fotografie che davano l' insieme delle idee; bisognava anche che si aggiungesse un numero di pitture sufficiente a mostrare il modo onde il pittor avesse data col colore esecuzione a queste idee. Non era stato questo il primo mio pensiero. Come le sole fotografie avevano bastato a Conegliano per l' esposizione del Cima, così pensavo che sarebbero bastate anche per quella del Bordon in Treviso, e che i cittadini, quanto al colorito di lui, ne avevano un' idea sì per la occasione continua che hanno di poter vedere le tre pale del Duomo e le due pitture della Pinacoteca Comunale; sì perchè non vi è persona che abbia fior di coltura, la quale non conosca il capolavoro dell'*Anello* di S. Marco e non abbia portato lo sguardo, pel confronto della tavolozza, sull' attiguo *Paradiso*, e non siasi così formata un' idea completa del modo di colorire del Bordon, colorito, che come già dissi, veduto una volta, non se ne dimentica più la impressione.

Che invece non fosse adeguata l' idea dell' opera complessiva, dal lato sì della sua attività e sì dei diversi generi, io aveva ragione a pensarlo, perchè da una parte mancava un catalogo, e dall' altra le più delle sue pitture, e specialmente le erotiche e allegoriche, sono all' estero; e le fotografie loro, neanche le commerciali, non si trovano facilmente in Italia. I nostri fotografi che potrebbero pure gareggiare coi migliori stranieri, non sono ancora andati all' estero a riprodurne i migliori quadri italiani, mentre ben le case straniere hanno riprodotto i migliori che sono qui in Italia. E sarebbe a fare un voto che queste case italiane, invece che combattersi qui in Italia tutte sullo stesso terreno, si combinassero tra loro per la ripartita riproduzione fotografica artistica delle pitture italiane che sono all' estero. Come abbiamo potuto constatare con orgoglio in questa esposizione, i nostri migliori possono ben gareggiare coi migliori stranieri, e vincono i minori. Constatiamo invece con dispiacere che mentre queste case riproducono a gara in Italia le stesse pitture, molti dipinti, anche di pregio, restano non fotografati: così per es. è la celebre pala di Paris Bordon che è a Bari e della quale non siamo riesciti ad avere per alcun modo una fotografia; così è l' *Antiope* della Galleria Borghese, che abbiamo dovuto richiamare dalla casa Braun di Parigi; e a Milano abbiamo fatto fotografare quel capolavoro che è la pala S. Maria presso S. Celso. A Venezia non era stata mai fotografata la S. Conversazione di S. Andrea presso S. Giobbe, che noi femmo eseguire; e così di altre qui in città e in Provincia di Treviso e di Belluno.

Non è veramente necessario per formarsi l' idea dell'opera d'un pittore aver così sott'occhio tutte le sue cose; bastano le grandi e caratteristiche nei diversi generi, che noi cercammo di mettere più in risalto, aggruppando colle principali le secondarie; ma la quantità, così in un' esposizione come in album, fa impressione, e, oltre che pur nelle minori vi è sempre qualche cosa da notare, giova anche a formarsi una idea dell' operosità dell' uomo. Difatti fu una sorpresa quella sua grande quan-

tità di lavori. Pareva cioè che, parte per la creduta sua nobiltà ed agiata condizione, e parte per la supposta mollezza di vita, conforme alla molle sua pittura, Paris non dovesse aver di molto lavorato; mentre, se a tutto quello che esiste di suo, noi aggiungiamo tutto quello che andò perduto, dobbiamo constatare una grande attività, agevolata, è vero, dalla imitazione, come si poteva vedere dai confronti, quanto alle idee, e dalla sua facilità di eseguire quanto al maneggio dei pennelli e dei colori. Di questi la fotografia, pur con tutti i progressi, non può dare che una debole idea approssimativa e per apprezzamento relativo, anche per i diversi effetti chimici dei colori delle cose; idea o impressione finora inferiore a quella che dà l'incisione col taglio artistico per la intelligente interpretazione, ma superiore d'assai quanto alla rappresentazione fedele dell'imagine.

Ora trattandosi della grande importanza che nel Nostro ha il colorito il quale è l'elemento suo prevalente, bisognava, come venni ben consigliato, che l'esposizione delle fotografie si completasse con quella almeno di alcuni dipinti; e così mi adoperai per averne un numero, anche piccolo; perchè grande, dove avrei potuto trovarli e come ottenerli? e con che mezzi sostenere le gravi spese dei trasporti, dell'assicurazione, della guardia? e dove poi collocarli acconciamente e degnamente? Io doveva quindi limitarmi a poche cose, che fossero solo di sussidio per la conoscenza del colore nei diversi generi e della sua variazione in diverse epoche, e come un saggio complementare, per questa parte, di quello che non si può aver dalla fotografia, o solo si ha da essa per apprezzamento d'occhio esperto ed abituato.

Per tanto, senza spostare le pale del Duomo note già ai Trivigiani e che i Signori di fuori potevano facilmente conoscere recandosi sul luogo, ho messo insieme, di ritenuti allora bordoniani certi, per domande dirette fatte ai signori proprietari e gentilmente accordate: due sacre famiglie, tre pale d'altare, quattro quadri di devozione, e uno erotico; ai quali si aggiunga, di più, due altri dipinti su cui interessava che la critica si pronunciasse se fossero, come alcuna volta vennero indicati, bordoniani. Con questi c'era pure l'autoritratto, sul quale pur desideravo che il pubblico si pronunciasse liberamente, come già col confronto delle fotografie, così anche con quello dei dipinti.

Oltre a queste pitture espressamente richieste, ce n'erano delle altre spontaneamente offerte coll'attribuzione generica, senza insistenza di autenticità, piuttosto anzi per esame che per affermazione. Qualche altro dipinto invece che venne offerto ma a condizione che fosse riconosciuto e dichiarato del Bordon, non si potè accettare, perchè, pur buono, non parve del Bordon, e non si volle con questa esposizione accrescere le attribuzioni erronee.

Il *Bollettino dell' Esposizione* dà notizia particolareggiata di tutte queste pitture e del come le ottennemmo, le quali nel testo sono dichiarate. Qui solo accennerò il criterio dell'averle così messe insieme, e il valore che esse ebbero nel dare l'idea del colore.

La *Sacra Famiglia*, proprietà dell'Ospitale civico di Treviso, che è in tavola armata, aveva l'interesse di rappresentare una delle prime produzioni di

Paris, quando uscito dalla scuola di Tiziano s' era dato, per questa parte, allo studio del Palma, al quale anzi, mancando di firma, quella tavola era stata sempre in Treviso attribuita per somiglianze generiche, specialmente nella grandiosità delle figure, che potevano esser effetto d' influenza; e così continuava e manteneva il nome, benchè ormai autorevoli critici l' avessero richiamata al Nostro. Cercammo invano documenti d' archivio che ci dessero lume di storia. Gli studi comparativi di questa esposizione l' hanno ormai affermata del Bordon per caratteri propri di tipi, di paesaggio, di colorito, riconoscendovi un lavoro giovanile e d' imitazione, ma d' uno che tenta aprirsi la propria via. Il colore vi è calmo, nella luce temperata del tramonto, col bell'orizzonte lontano d' azzurro e d' oro.

Risaltava al confronto l'altra *Sacra Famiglia*, pur in tavola armata, opera della virilità sicura e conscia del proprio valore. I suoi caratteri sono: la grazia delicata delle figure, ormai al tutto bordoniane, nè solo della madre e del bambino, ma perfino nei santi stessi; il colorito il quale è nella sua maggiore vivacità, specialmente del rosso purpureo, d'un effetto unico; il vago paesaggio, e in genere la fattura diligente e perfetta. Il pittore evidentemente s' era compiaciuto dell' opera propria e la firmò col titolo anche di tarvisino in una aggiunta tavoletta che risalta alla vista. Questa pittura era rimasta in Treviso fino ai primi decenni del secolo XIX, forse della quadreria Azzoni Avogari, e d' allora passò nella Galleria Giovanelli in Venezia della quale è un vero gioiello. Sua Grazia il Principe Alberto ce ne concesse per l' esposizione il prestito nel modo il più cortese, insieme con l' altro dipinto della *Giuditta;* e il pubblico al quale non è facile l' accesso a quella Galleria, pur gentilmente sempre concesso a chi lo domanda, potè così per un mese vedere a tutto suo agio, nella miglior condizione di luce, questo dipinto sacro posto vicino alla pala di S. Pietro, S. Andrea e S. Nicolò che è in S. Giobbe di Venezia, il cui colore è splendido specialmente d' un verde luminoso, tutto diverso da quello profondo del Bonifazio, che è nel noto dipinto del *Ricco Epulone*.

Il prestito di questa pala, così caratteristica nel genere delle Sante Conversazioni, noi l' ottenemmo, dopo lunghe pratiche d' officio col Ministero, quando se n' era perduta quasi ogni speranza, dalla cortesia della Rev. Fabbriceria di S. Geremia; come anche l' altra pala di S. Agostino, che è in S. Andrea della Girada, dalla Rev. Fabbriceria dei Tolentini. Erano le due pale che ci interessava d' avere; la prima per la splendida sua bellezza di colorito luminoso, quale forse nessun altro dipinto, neppure del Nostro, e per le tre grandiose figure posate sul magnifico paesaggio d' un largo orizzonte; la seconda la desiderammo perchè, per la bassa tonalità del colorito, credevamo di aver in essa la conferma dell' autenticità anche del *Paradiso*, se ve ne fosse stato bisogno. Essendo questo dipinto firmato, così, all' opposto, esso poteva venire a conferma di quello; si trattava cioè di aprire francamente la discussione sull' una e sull' altra pittura, che qualche intelligente ci aveva egualmente pur messo in dubbio.

Le due chiese nelle quali stanno le dette pale, sono fuori di mano, a due estremità di Venezia, e quasi sempre chiuse; quella di S. Giobbe, più facilmente

accessibile, non gode di buona luce. Questa pala, posta invece all' esposizione nella luce migliore, fu di sorpresa, e quasi nuova anche a molti signori veneziani che non ne avevano mai potuto rimarcare la luminosità caratteristica, unica, sulle figure, sui vestiti, sul paesaggio, sugli accessorî. Anch' essa fu firmata dall' autore con speciale compiacenza.

Egualmente fu di sorpresa ai trivigiani stessi la Sacra Conversazione che è nella Pinacoteca Comunale. Questa pala che fino al 1867 stette nella chiesa dei Padri Scalzi, vi passava inavvertita. Trasportata allora nella Pinacoteca, sia per la falsa collocazione, sia per la confusione generata dagli altri dipinti troppo addossati nella piccola aula, non colpisce l' occhio. Fu merito dell' esposizione di mettere in piena evidenza questo dipinto. Bene isolato, a conveniente altezza, colla luce quasi di fronte, esso spiccava in tutta la sua bellezza giorgionesca, così per le figure e pel paesaggio trivigiano, come per il colorito bordonesco il più splendido. Tutti gli sguardi erano attratti da questa pittura che giudici competenti dichiararono un vero capolavoro. Un esame diligente, prima di rimetterla a posto, ci fece constatare che i danni di un vecchio ristauro non sono sì grandi come si temevano, e le nuvole di convenzione che si credevano aggiunte furono riconosciute originali; una pulitura e un ristauro sapiente conservativo ridoneranno tutta l' originaria bellezza al dipinto, il quale ai conoscitori fece ricordare, sia per la composizione che pel colore, l'altro consimile ch' era già a Crema, e, demaniato, fu venduto al Marchese Tadini; da questo poi legato al Municipio di Lovere con tutta la sua galleria di cui è il principale vanto. Avevamo iniziato pratiche per averlo all' esposizione onde metterlo a confronto col trivigiano e con quel di S. Giobbe. Ci fu risposto che per volontà del donatore e norma statutaria non si poteva concederne l' asportazione. Per vederlo quindi bisogna recarsi colà sul lago d' Iseo; ciò lo rende men noto, e per questo avremmo tanto più desiderato di farlo ammirare nella patria dell' Autore e in questa sua festa secolare.

La pala del *S. Agostino* invece presentava un colore tutto affatto diverso dai precedenti, così languido, basso e oscuro da far sorgere, nell' immediato confronto, la domanda se il pittore dell' una fosse anche l' autore dell' altra. Si pensava dapprima di attribuirla all' età tarda di Paris, molto più che il Vasari non ne fece cenno, mentre ne ricordò il *Paradiso*. Ma oltre che questo è firmato, le sue piccole figure, pur graziose quantunque scorrette nel disegno, si riconoscono per bordoniane; in quella invece non sono bordoniane le forme colossali del santo e dei due angeli. Che se il santo, a detta dello Zanetti « ha la faccia bella come fosse di Tiziano », e passi pure l' esagerazione; gli angeli, nella loro grandiosità, non hanno la grazia che egli crede di vedervi e che è propria dei putti di Paris. Per un momento si pensò anche che la faccia del santo fosse opera di Paris, e il resto del figlio o della scuola. Noi deploriamo la perdita dell' opera certa del figlio che era a S. Maria Formosa, per la quale si sarebbe potuto, in altre che si attribuiscono al padre, distinguervi la mano del figlio. Nel *S. Agostino* ci parve riconoscere piuttosto l' opera d' un pittore che sentì, quanto alla figura, l' influenza del

Pordenone, e, quanto al colore, quella di Palma il Giovine. Abbiamo cercato invano documenti d'archivio per stabilirne l'autore.

Basso era pure il colore nei tre quadri di devozione che abbiamo messi insieme per determinata attribuzione. Alcuni altri offerti di consimile colorito ma di attribuzione generica, li lasciammo indiscussi per non complicare ancor più la questione. Di questi tre dipinti, due che sono in Treviso in due rami di casa Mandruzzato, quasi in tutto eguali, rappresentano la risurrezione di Cristo in piccole figure, ripetute dall'uno firmato all'altro non firmato, quasi a calco rovesciato, con minime differenze di colore, e questo piuttosto su ricordo o appunti scritti che su visione. Stavano nella chiesa d'Ogni Santi allato al *Paradiso*, e nello stesso tono del colore. Poichè sfuggiti alla demaniazione, l'Edwards ne fece un caso di stato, per noi fu interessante il presentarli al pubblico in questa esposizione.

Basso egualmente era il tono nel terzo quadro che fu gentilmente prestato da Lady Layard; e rappresenta il battesimo in prigione di S. Giovanni d'Alessandria fatto da Cristo in persona, dipinto ricordato pur dal Ridolfi, che ne dice anche la spettanza a una probabile parente di Paris, suor Gradenica Gradenigo monaca a S. Daniele, ove era il corpo del Santo.

Queste tre pitture, le quali, benchè di languido colore e tutto diverso dal brio conosciuto, presentavano tuttavia caratteri bordoniani di disegno, di composizione, di tipi, ci diedero motivo di provocare la discussione su questo cambiamento di tono nel colore, quale si presenta nel *Paradiso*. Questo colore del Nostro che, dopo tanto splendore della gioventù anche matura, va abbassandosi nella precoce vecchiaia, non poteva non andar da noi rilevato, onde indagare per quali condizioni personali, o sotto quali influenze d'arte sia avvenuto il cambiamento. Se l'oscurità della prigione giustifica per es. il basso tono nel terzo; se la risurrezione lo tollera nella luce ancor languida dell'alba degli altri due, pareva che il *Paradiso* dovesse risplendere di tutta la luce più raggiante, nella festa dei colori dell'*Anello*. Perchè invece rappresentarlo in quel quasi crepuscolo in cui tutti i colori si abbassano e prevalgono le tinte neutre ed oscure, che ricorderebbero piuttosto l'*Infernale burrasca?* In generale ci parve che lo splendore caratteristico della sua tavolozza il quale brilla nei primi dipinti, oltre che essere il portato della scuola di Giorgione, fosse pure l'effetto delle vivaci sue giovanili impressioni; e che quell'abbassamento di tono che si constata negli ultimi dipinti, se in parte va attribuito a condizioni personali nell'indebolimento delle sensazioni della stanca vecchiaia, vada pure assegnato alle condizioni generali dell'arte, nella quale, quasi fosse stanchezza delle tinte vivaci e forse ricerca di novità o studio di forti ombre, abbandonatesi dai nuovi pittori le imprimiture chiare per le oscure, tutta la gamma dei colori tese ad abbassarsi in continuo progresso, arrivando fino ai tenebrosi. Il mutamento che ben si comprende nella successione degli artisti, è strano quando avviene nello stesso individuo, mentre in genere l'artista conserva, talvolta anche in ritardo coll'arte, la sua forma iniziale, sopratutto quanto al colore; più strano

in Paris che dalla scuola di Tiziano e dalla imitazione di Giorgione aveva ritratto quella luminosità sua propria e che tanto piace. Per un tanto mutamento egli deve aver subita la forte influenza d'un grande; credo quella del Tintoretto, e che a questa si possa attribuire, oltre il mutato colore, anche la macchinosa composizione del *Paradiso*; influenza tanto più strana che dal più giovine si esercitava sul più vecchio maestro. Che se in parte si spiega coll' ingegno di Paris men vigoroso nè originale, e piuttosto portato all' imitazione; non basta da sola, ma bisogna aggiungervi anche un insieme di principii teorici per cui il cambiamento sia parso in meglio; locchè certo non fu, almeno nel Nostro, il cui minor vigore di originalità e di scienza era supplito dalla grazia delle forme, dalla simplicità candida delle composizioni, e dallo splendore del colorito.

Il mutamento che avvenne più conforme al suo ingegno fu invece quello delle piccole figure che pur sono in lui caratteristiche in fatti così sacri che profani. Tale, oltre i tre quadri di devozione suddetti, è la paletta della sacrestia del Duomo che ne raccoglie una quantità in piccolo spazio e nei fatti diversi del Vangelo, tra i quali anche una consimile risurrezione.

È questa una ragione per cui in Treviso tutte le rappresentazioni a piccole figure vengono comunemente attribuite al Bordon, e ho sentito perfino taluno voler riportare direttamente a lui, più che alla sua influenza, il quadro unico del Dominici, il quale ha per se la testimonianza incontestabile del contemporaneo Burchiellati.

Così furono presentati all' esposizione varii quadretti che si riconobbero non essere suoi, ma al più della scuola. In questo genere io presentai, per esame, un Cristo colla Samaritana che pareva bordonesco, ma fu giudicato opera graziosa del Polidoro. In quegli stessi giorni invece il mio Compagno acquistava all' asta a Milano, ma non a tempo per essere esposto in Treviso, un quadretto di soggetto profano, *Atalanta e Meleagro alla caccia del cinghiale,* uno di quei *pezzi di paese non molto grandi ma bellissimi,* che sono ricordati dal Vasari.

A questo genere storico di piccole figure del Bordon, sull' indicazione del Sig. Frizzoni che il richiese per l' esposizione col quadretto sopra accennato, a Lady Layard, parve appartenesse anche il quadro, che Lord Layard acquistò nella bottega d' un antiquario di Madrid, al quale proveniva dal fondo del Velasquez: *La visita della Regina di Saba al Re Salomone.*

Il non facile accesso a quella splendida Galleria è cagione che poco conosciuto sia quel quadro, e tanto più quindi, ancorchè Lady mi dichiarasse che Lord Layard e il Sen. Morelli l' avevano già attribuito al Bonifazio, io L' ho pregata di voler concederlo per l' esposizione, affinchè desse materia di discussione, nel che Lady fu liberalmente cortese, lasciandoci pure libertà di apprezzamento.

Ad attribuirlo al Bordon ci parevano motivi le piccole figure, la vivacità del colorito, la trasparenza dell' aere luminoso e la forma dei fabbricati, l' una e gli altri sulla tonalità di quelli dell' *Anello.* Non così i tipi, ch' eran diversi. Il dipinto s' ebbe l'ammirazione del pubblico, e ne venne riconosciuta l' alta importanza anche perchè in una parte non è finito, e si può quindi così studiarvi la prepa-

razione dell e tinte nel fondo per ottenere quella vivacità e quella trasparenza del colore. Si può ritenere che il Velasquez l'abbia acquistato a Roma appunto per studiare questo fondo di preparazione. Il poter così ad agio esaminarlo per un mese ha dato campo alla discussione. Parve a molti, e lo scrivente ne espose le ragioni nel *Bollettino*, che, per gli indizii sopradetti, potesse bene sostenersi l'idea già avanzata dal Sig. Frizzoni, esser esso opera del Bordon anzichè del Bonifazio, e che la composizione stessa, nella disposizione delle figure, avesse del fare dell'*Anello*, cioè la medesima teatralità, che già preannunzia Paolo Veronese anche nei costumi orientali e cavallereschi. Il Sig. Frizzoni invece, dopo un lungo e ripetuto esame sul luogo, pur riconoscendo che la pittura non ha i caratteri certi del Bonifazio, opinò che non vi fossero neppur quelli del Bordon, e che, restando pur sospesa la sentenza definitiva, si potrebbe pensare anche allo Schiavon.

Di questo pittore pratico e spedito, così felice per doni di natura, e così diversamente lodato o vituperato, si hanno opere di diversissimo valore tra loro, alcune delle quali discendono fino ad empiastrature di splendido colorito che il Pino dice degne d'infamia, altre si elevano a grandezza di vera composizione artistica, secondo o il felice momento dell'inspirazione, o il maggior agio dell'esecuzione. Questa, nel caso, sarebbe stata una delle sue più felici, nella quale si troverebbero tutti quei pregi che in lui riconoscono il Boschini, il Baldinucci, lo Zanetti, il Lanzi. Anche ciò che comunemente è narrato di lui, che egli avesse studiato le figure dalle stampe del Parmigianino, renderebbe molto probabile questa attribuzione, la quale speriamo di veder dimostrata dal Sig. Frizzoni. Per ciò noi non abbiamo creduto di porre nel catalogo delle opere del Bordon questa che pur figurò nella sua mostra e da molti gli fu riconosciuta anche possibile per gli indizii esposti; se non che, del possibile non si fa scienza storica; ma ho pur creduto di dover qui accennare la questione per chi volesse riprenderla, mentre il dipinto resta ancora, e speriamo a lungo, in Italia.

Ricordo che i dipinti della Galleria Layard i quali formano l'abbellimento di casa Cappello a S. Polo, raccolti da tutta Europa, andranno un giorno ad accrescere i tesori del *British Museum* a cui il nobile Lord li legò, avendone lasciata usufruttuaria Lady, la quale, nel concederne il prestito per l'esposizione, rammentò allo scrivente il fatto, e che solo in via eccezionale faceva la gentile concessione, per l'alta responsabilità inerente alla fiduciaria conservazione.

Come questo dipinto, così formò pure oggetto di discussione l'altro della *Giuditta* della Galleria Giovanelli, per il qual scopo era stato esso pure domandato. Quantunque il soggetto sia storico, l'opinione comune fu che quella figura rappresenti propriamente un ritratto di donna che forse aveva quel nome. La sua attribuzione è ancora indeterminata, e furono fatti nomi diversi nella scala dal Giorgione al Bonifazio, e tra gli altri anche del Bordon. Di questo noi l'abbiamo accostato per gli studi comparativi così alla *Nutrice dei Medici*, come alla *Violante*. Anche nell'esposizione non si venne a una determinazione, o a quella sola d'escludere che sia opera certa del Bordon, mancandovi la grazia molle e lusinghiera che è

caratteristica nelle sue donne. Fu osservato tuttavia che la manifestazione del sentimento storico e la fedeltà del ritratto potevano giustificare il severo accigliamento della faccia; ma anche la tecnica non parve bordoniana.

Potendo questo dipinto appartenere al genere dei ritratti, tanto più volentieri lo avevamo cercato ed accolto nella speranza che venisse giudicato di Paris, poichè la classe dei ritratti, in cui tanto il Nostro si distinse, non era rappresentata che dal solo Autoritratto, del quale, da un lato, era stata da taluno messa in dubbio l'autenticità, dall'altro, per i ristauri subiti, non si poteva pretendere che fosse soggetto d'arte assoluta, ma restava sempre documento storico delle sembianze del pittore verso l'età dei trentacinque anni, cioè nel momento che egli toccò l'apice nella rappresentazione dei tipi fisionomici e nella manifestazione del più bel colore. Il tipo ha tutta l'espressione d'una grande soggettività, così da ritenerlo anche per ciò autoritratto; i colori rimasti dell'originale sono perfettamente bordoniani; il pomo che tiene nella mano è riguardato per simbolo del nome, più artistico e più suggestivo che non la firma di Paride stesso. Nel genere delle conghietture, parve che questa raccogliesse tutti gli elementi della maggiore probabilità, e per questo io l'ho sostenuta nel mio Discorso inaugurale delle feste, nelle note appostevi e nel *Bollettino;* e il mio Compagno nel testo ne rincalza le ragioni. Per ricerche fatte non ci avvenne di ritrovare quello che nel secolo scorso, nella galleria Algarotti, passava per l'Autoritratto del Bordon, e neppur l'altro della quadreria Tescari di recente dispersa. Parve un momento che si fosse ritrovato il primo. Dimostrammo ad evidenza con ragioni prima, e col confronto poi nell'esposizione stessa, che non era e non poteva essere, e il signor proprietario stesso lealmente ne convenne. Per rintracciarlo avevamo diffuso non solo la fotografia del Nostro eseguita dal Dubray, ma anche due cartoline postali, in occasione del centenario, una la fototipia dell'Autoritratto, e l'altra, per pienezza d'esame, quella del busto che avevo fatto eseguire alcuni anni sono sull'incisione del Piccini, quale si trova nella vita di Paris scritta dal Ridolfi. Che se fra l'una e l'altra fu notata una differenza, oltre che d'età, quasi di tipo; osservammo che convenzionale e stilizzato è quello del Piccini, nè si conosce da quale fonte esso provenga. Il nostro è dato da una tela con ogni probabilità bordoniana di colore e di tipo, e il cui simbolo identifica in modo unico il rappresentato. Se, comunque, egli stesso o altri hanno ritratte le sembianze di lui verso i settant'anni com'è nel Ridolfi, (e non si esclude anche che questo ritratto sia di maniera e di memoria), quello della tela ha il vantaggio di ritrarre le sembianze nell'età in cui l'uomo è fatto, ed egli s'era formato già il suo nome. È il momento più opportuno in cui un pittore ama di fare il proprio ritratto, e può compiacersi dell'opera propria. In un argomento di probabilità, non intendiamo di aver detta l'ultima parola; la questione resta aperta fino al ritrovamento d'un ritratto autentico; forse quindi per sempre. In tale stato di cose ci parve fortuna che, proprio pel IV° centenario, venisse fuori questa tela, la quale ci diede occasione a celebrarne le feste. In ogni caso abbiamo diritto che si creda alla lealtà della presentazione del documento. Fu detto che è troppo ristaurato. Noi teniamo le due

fotografie, cioè prima e dopo dell' ultimo ristauro, e il loro confronto dimostra che questo non fu sì grande; del primo nessuno è più responsabile; e il giudizio di lasciarlo come sta, è solo discrezionale, nè pregiudica di poterlo anche levare, quando si crederà opportuno di farlo.

Complemento dell'esposizione furono due capi d'opera del Bordon: la *Venere dormiente* del Sig. Bar. Giorgio Franchetti, e il *Redentore* dei signori Rasi di Ravenna. Quello fu il primo dei dipinti che fiduciosi domandammo e cortesemente ne venne concesso, onde ci crebbe l' animo a chiedere poi gli altri; questo arrivò ultimo, per ritardi d' invio, ad esposizione già quasi finita, ma a tempo ancora per gli utili studi. Un terzo desideravamo di avere, e questo dall'estero, dei signori eredi del banchiere Ponfick di Francoforte s. M., il celebre dipinto ricordato dal Vasari: *Vulcano che getta la rete su Marte e Venere.* Ricordiamo questi tre dipinti, perchè del primo, sul quale avevamo sentito a Venezia mormorar qualche dubbio di autenticità, abbiamo potuto non solo riconoscerne i caratteri bordoniani, ma risalire anche alla provenienza anteriore all' acquisto. Esso è una delle poche pitture erotiche del Nostro che siano in Italia, e sarà bell' ornamento della Galleria che il ricco signore va formandosi per la Ca' d' oro che ristaura a Museo. Il dipinto degli eredi Ponfick era in vendita e speravamo che, una volta rientrato in Italia, non ne sarebbe più uscito, perchè qualche ricco signore ne avrebbe fatto acquisto, come già i signori Crespi e Franchetti diedero bell' esempio. Ci sarebbe piaciuto che mentre pur troppo dalle vecchie gallerie ereditarie italiane, per le decadute fortune, vanno all' estero i capilavori; questo dall' estero fosse rientrato ad ornare una galleria della nuova aristocrazia. Ci fu invece annunziato che se ne stava trattando la vendita in Germania. Un simile dipinto di *Venere e Marte, ma presi nella rete* vedemmo in Venezia, nel Gabinetto d' antichità del signor Bar. Ugo Bludowscky; anch' esso è in vendita, ma non ci parve del Bordon. In vendita è pure il dipinto dei signori Eredi Rasi. Arrivato tardi alla mostra dove stava esposta la sua fotografia, n' ho dato larga relazione nei N. 308, 309 del 8-10 Novembre della *Gazzetta di Treviso.*

Poichè i fogli del giorno se ne volano dispersi come le foglie della Sibilla, *rapidis ludibria ventis;* a quello che è detto nel testo qui aggiungerò, togliendolo dallo stesso giornale, qualche periodo che dica l' impressione del momento. Esso fu dunque giudicato sul luogo: « un capolavoro bordoniano, stupendo per nobiltà di rappresentazione umana, di bontà celeste, di splendido colorito.

« Nobilissima la posizione della persona, veduta tutta di fronte; dolce la espressione dello sguardo assicurante; la bocca pare che dica le attraenti parole: *venite ad me omnes* etc. mentre nel cartellino che tiene nella mano sinistra sta scritto il complemento del pensiero: *Ego lux mundi.* La destra bellissima è posata verso il cuore e non benedice, propriamente, come dicono Cavalcaselle e Crowe; ma l' una e l' altra mano hanno i segni caratteristici bordonici del pollice.... » Apparteneva all' Abbazia e Chiesa di Classe in Ravenna; nella soppressione napoleonica divenne proprietà privata, e fu attribuito a Tiziano. Ma, « oltre la non con-

gruenza al tipo del Tiziano e il differente modo di pennelleggiare, oltre la nobiltà essenzialmente bordonesca della faccia, e la dolcezza dell'espressione, senza la forza e il vigore caratteristico del Cadorino; la diligenza stessa dell'esecuzione ce lo fa ritenere opera del nostro Pittore nell'epoca più bella del suo concepire e del suo colorire. La morbidezza dei capelli lunghi e ricciuti, la leggerezza della barba che pare di poter accarezzare al di sotto come nell'Autoritratto, e il morbido color rosso della veste, un rosso splendidamente bordoniano, colle piccole pieghe pieghettate e angolose ai lembi che sono caratteri propri, e certi colpi di pennello, tutto ci fa riconoscere un'opera del Nostro. Che se taluno in altre pieghe del petto più larghe del solito, credette di riconoscervi il Pordenone, o almeno la sua influenza, basta guardare un momento alla vivezza ammaliante del colore e alla dolcezza del tipo per dire subito: è il Trivigiano». Una notizia d'archivio ce lo confermò.

Molti furono gli studi comparativi fatti su questa figura in confronto ad altre del Bordon e d'altri; essi giovarono specialmente a riconoscere per opera di mano del Nostro il dipinto del Museo di Padova: *Cristo e Maria*, sulla cui autenticità quella Direzione non si mostrava sicura, quando ce ne favorì la fotografia con un punto interrogativo. Dal confronto, il signor Direttore di quel Museo potè riconoscervi un'opera vera del Bordon, di cui fatalmente è stato spellato il color della tunica, così da mostrare, anzichè il rosso finale, l'arancio di preparazione, pel quale il rosso tanto si avviva. Nel danno della perdita, così si avesse il vantaggio di conoscere un punto di tecnica tanto interessante!

Questa bellezza di tipo umano che rappresenti la divina bontà di colui il quale venne a portarla sulla terra e insegnarla agli uomini, fu particolarmente ammirata. Infatti recente era il ricordo della prova poco felicemente riuscita al concorso d'una testa del Redentore, nell'aprirsi del nuovo secolo che si vuole consecrare al Divino, nella cui dottrina, grazia e benedizione sta posta la salvezza del genere umano, e ogni vera libertà ed eguaglianza degli uomini, ogni civiltà e progresso sociale, e nel cui nome, secondo l'antica promessa, preghiamo che siano benedetti tutti i confini della terra, che l'antica e la moderna civiltà, per avare e feroci passioni, hanno contaminato del sangue umano.

Se per dare un'idea fedele del Nostro ho dovuto, con ripugnanza, esporre i soggetti erotici, mi fu dolce il conforto di poter chiamare in alto i cuori colla presentazione di questo dipinto, che non sono riescito, come avrei desiderato, di fermare in Treviso, ma faccio voti che resti almeno in Italia, ornamento di qualche Chiesa o Museo; e se potessi precisare il mio voto, questo sarebbe che tale pittura entrasse ornamento nei Musei o del Vaticano o del Laterano.

Così adunque Treviso commemorò, quasi a chiusa del secolo XIX, il IV° centenario dalla nascita del pittore suo cittadino, Paris Bordon, come a lor tempo erano stati festeggiati da Castelfranco e da Conegliano i due pittori comprovinciali, Giorgione e Cima, nati in quella grande età della pittura che fu la seconda metà del secolo XV.

Le solenni feste pubbliche che si erano progettate, pel lutto nazionale nella morte di Re Umberto furono sospese e disdette, quando già s' era cominciato a prepararle; rimasero solo le manifestazioni artistiche e letterarie della esposizione bordoniana, dei discorsi, e questa pubblicazione, la quale col busto e un' iscrizione, e con una medaglia fusa in bronzo del tipo di quelle del secolo XVI, ne resterà ricordo; e benchè troppo essa si risenta, negli inseparabili difetti, dell' affrettata composizione di cui ho detto a principio, non sarà, speriamo, senza qualche vantaggio per la cognizione biografica e artistica del pittore, al quale credemmo inutile di innalzare, come è l' uso del tempo, un monumento, perchè monumento gli è l' opera sua, di cui questa nostra è qualsiasi illustrazione.

La distesa del testo fu sollecitamente condotta da parte del mio Compagno; il ritardo della pubblicazione non avvenne per sua colpa; la modestia di essa, senza cioè le illustrazioni dell' arte grafica, è l' effetto dei piccoli mezzi onde si disponeva, poichè tutte le spese, così dell' esposizione come di essa e delle altre pubblicazioni d' occasione, vennero sostenute coi fondi delle tre non ricche istituzioni cittadine, l' Ateneo, il Museo, la Biblioteca, le quali ripresero per loro conto l' idea già abbandonata di commemorare il centenario a nome della Città capoluogo della Provincia, e alle quali il Municipio e la Deputazione Provinciale accordarono un sussidio per le maggiori spese. Coll' essersi così fatto crediamo d'aver contribuito, quanto potemmo, all' onore della Città e Provincia, alla cittadina cultura, e soddisfatto al compito morale di esse istituzioni.

Se non abbiamo potuto fare di meglio e di più, se non siamo stati pari all' altezza dell' impegno assuntoci, non ce n' è mancato il desiderio e lo sforzo, e la approvazione dei benevoli ci ha tenuto conto del buon volere; così i cortesi Lettori ci donino il loro compatimento.

È mio dovere di far qui, a nome anche del mio Compagno di lavoro, pubblici ringraziamenti a tutti quei Signori che ci hanno cortesemente giovato di consigli, di notizie, e di mezzi per questa pubblicazione e per l' esposizione bordoniana. Nel testo e nella prefazione stessa i loro nomi sono ricordati a loro luoghi; tuttavia crediamo conveniente di qui presentarli insieme riuniti, perchè il prospetto sia complemento dell' opera in certo modo collettiva, e omaggio reso al pittore commemorato, alla cui illustrazione anch' essi hanno così cooperato.

Il Municipio e la Deputazione Provinciale di Treviso per sussidio concesso.

Per doni di fotografie inviate a fine di studio e per l'esposizione bordoniana:

S. M. l' Imperatrice Federico. – Cronberg – Berlino.
Il Maresciallato di Corte e Museo Imperiale - Vienna.
Il Ministero della Corte Imperiale - (Ermitage Imperial) - Pietroburgo.
La Direzione dell' Officio Regionale dei Monumenti – Venezia.

La Direzione della R. Pinacoteca di Milano.
La Direzione delle R. R. Gallerie - Firenze.
La Direzione dell' Accademia di Belle Arti - Siena.
La Direzione della R. Galleria di Dresda.
La Direzione del Rudolphinum di Praga.
Il Municipio e Museo Civico di Padova.
Il Municipio e Museo di Verona.
Sig. Cav. Gustavo Dott. Frizzoni - Milano.
Sig. Dott. G. Ludwig - Venezia.
Sig. Eugenio Schweitzer - Berlino.
Sig. Giorgio Gronau - Berlino.
Sig. Cristoforo Crespi - Milano.
Sig. Avv. Aureliano Albasini Scrosatti - Milano.
Sig. C. F. Dott. Lorenzen Prof. et Cons. Med. - Gottinga.
Sig.[i] Eredi del Banchiere Ponfick - Francoforte sul Meno.
Sig. Avv. Cav. Carlo Rasi - Ravenna.
I Signori fotografi Braun di Parigi, Anderson di Roma, Alinari di Firenze, Naya di Venezia, per facilitazione nei prezzi delle loro produzioni; il Signor Brogi di Firenze che donò tutte le copie de' suoi Bordon, e i Signori Angelo Simoni di Belluno, e fratelli Garatti di Treviso che fecero riproduzioni o ingrandimenti.

Per aver concesso ed ottenuto i dipinti del Bordon richiesti per l'Esposizione:

Il R. Ministero della P. I. - Roma.
S. E. Card. Sarto Patriarca di Venezia.
S. G. il Principe Alberto Giovanelli - Venezia.
S. E. Lady Layard - Londra - Venezia.
La Sig. Contessa Annina Morosini - Venezia.
Il Barone Giorgio Franchetti - Venezia.
La Rev. Fabbriceria di S. Geremia - Venezia.
La Rev. Fabbriceria dei Tolentini - Venezia.
La Pinacoteca Comunale di Treviso.
La Direzione del Civico Ospitale di Treviso.
Il Comm. G. B. Dott. Mandruzzato Sindaco di Treviso.
I Sig.[i] Coeredi Mandruzzato Treviso.
I Sig.[i] Eredi dell' Avv. Gir. Rasi - Ravenna.

A questi Signori i dipinti furono espressamente domandati a scopo determinato di studio. A tutti quei Signori che sull' invito generale spontanei offersero altri dipinti per esame ma che non vennero riconosciuti del Bordon, come sono esposti nel *Bollettino*, facciamo qui generali ringraziamenti; così pure alla

Riunione Adriatica che ci agevolò l' assicurazione più estesa, e al Sig. Antonio Carrer Antiquario al quale affidammo la cura di levare, incassare e rimettere a posto in Venezia i dipinti.

Per consigli e lumi dati su ricerche fatte per corrispondenza:

Sig. Cav. Gustavo Dott. Frizzoni - Milano.
Sig. Dott. Gustavo Ludwig - Venezia.
Sig. Comm. N. H. Nicolò Barozzi - Venezia.
Sig. Comm. Pompeo Molmenti Deputato al Parlamento - Venezia.
Sig. Comm. Giulio Cantalamessa - R. R. Gallerie - Venezia.
Sig. Cav. Giuseppe Urbani de Gheltoff - Venezia.
Sig. Prof. Cav. Pietro Paoletti di Osvaldo - Venezia.
Sig. Cav. Nerino Ferri - R. R. Gallerie - Firenze.
Sig. Jean Jeffrey - Museo del Louvre - Parigi.
Sig. Giorgio Gronau - Berlino.
Sig. Herbert Cook - Londra.
Sig. Paolo Kristeller - Berlino.
Sig. Cav. Dott. Julius vom Schlosser - I. R. Museo di Vienna.
Sig. Dott. Hermann - I. R. Museo di Vienna.
Sig. Aldenhoven - Colonia.
Sig. Cornelio de Fabriczy - Stoccarda.
Sig. Conte A. Baudi di Vesme - R. Pinacoteca - Torino.
Sig. Comm. Adolfo Venturi - Roma.
Sig. Cav. Corrado Ricci - R. Pinacoteca - Milano.
Sig. Dott. Andrea Moschetti - Museo Civico - Padova.
Sig. Carlo Bozzi - Milano.
Sig. Prof. G. Monticolo - Venezia.
Sig. Augusto Wolf, Pittore - Venezia.
Sig. Cav. Renato Dott. Schiratti - Pieve di Soligo.
Sig. Mons. Vincenzo Cav. Botteon - Conegliano.
Sig. Cav. Avv. Luigi Aliprandi - Conegliano.
Sig. Dott. Diego Santambrogio — Milano.
Sig. Ing. Paolo Mussetti - Treviso.
Sig. Rev. Don Luigi Vason - Venezia.
Sig. Rev. Don Giovanni Maria Corrà - Valdobbiadene.
Sig. Rev. Don Luigi Bernardi - Noale.
Sig. Rev. Don Gio. Batt. De Lotto - Taibon.
Sig. Cav. Riccardo Prof. Predelli - Venezia.
Sig. Filippo Candio - R. Archivio di Stato - Milano.

Tutta la corrispondenza è stata raccolta e depositata nel Museo di Treviso dove sarà conservata con onore per memoria e studio.

Facciamo pure ringraziamenti al Rev.^{mo} Capitolo della Cattedrale di Treviso che ci permise le ricerche nell'Archivio Capitolare, così alla Direzione dell'Ospitale Civico di Treviso e alla Veneranda Fabbriceria della chiesa di S. Maria presso S. Celso a Milano; alla Direzione dell'Archivio di Stato in Venezia che non solo mise a nostra disposizione il materiale di studio richiesto, ma anche cortesemente istituì su nostra domanda speciali ricerche.

Ringraziamo ancora il giornalismo nazionale e straniero il quale ci giovò nel promuovere la commemorazione, ed ebbe parole di benevolenza per l'opera nostra.

Prof. L. Bailo

PARTE I.

—

NOTIZIE BIOGRAFICHE

Le brevi notizie che intorno a Paris Bordon [1]) e alle sue opere si leggono infine della « Vita di Tiziano » del Vasari, [2]) costituiscono la fonte principale cui hanno attinto con piena sicurezza tutti coloro che si sono fin qui occupati del celebre pittore trivigiano; e non a torto, perocchè il Vasari quanto scrisse intorno al Bordon, deve averlo appreso dalla viva voce di lui l' anno 1566, quando fu a Venezia a raccogliervi materiali per la seconda edizione della sua opera [3]). Non altrimenti si spiegano le parole quasi confidenziali che il Vasari pone in bocca al Bordon, e che ci rappresentano l'artista il quale se ne stava tranquillo e ritirato a casa sua, lontano dalle gare e dalle invidie dei colleghi, sempre intenti a soverchiarsi l'un l'altro a vicenda; di taluno dei quali egli lasciava comprendere di aversene molto a dolere.

Narra lo storico Aretino che Paris « nato in Treviso di padre « Trivigiano e madre Veneziana, fu condotto d' otto anni a Venezia « in casa di alcuni suoi parenti ». I documenti che noi pubblichiamo per la prima volta, confermano la storica esattezza di queste notizie ed insieme dimostrano come i posteriori biografi del Bordon che si arrischiarono di aggiungere qualche particolare intorno ai genitori e alla famiglia, senza prendersi la briga di istituire ricerche negli archivi, accettando per moneta sonante le incerte e malfide dicerie locali, non siano riusciti ad altro che ad accumulare errori sopra errori.

---

1) Abbiamo creduto di dover dare la preferenza alla terminazione tronca in forma dialettale sempre usata dal nostro Paris, da' suoi parenti e dai trivigiani Cima, Rigamonti e altri in confronto di quella letteraria, adottata dal Vasari, dal Ridolfi e da tutti gli altri scrittori posteriori.

2) *Le opere di Giorgio Vasari;* con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi; Firenze, Sansoni, Vol. VII p. 461-466.

3) Nella prima edizione, uscita a Firenze nel 1550, Paris Bordone non vi è neppure nominato; di Tiziano pochissime le notizie in fine della « Vita di Giorgione. » La seconda edizione, al cui testo ci richiamiamo nelle nostre frequenti citazioni, è del 1568.

Già il Ridolfi 1) aveva accennato che il Bordon era nato « d'un gentiluomo Trevigiano e di Donna nobile veneta ». Questo particolare della nobiltà dei natali fu ripetuto dall' Orlandi 2) e dallo Zanetti 3) e confermato dal padre Federici 4), il quale osò anche affermare con asseveranza che la famiglia Bordon di Treviso era stata « tra le nobili computata », mentre le cognizioni ch' egli doveva avere delle famiglie trivigiane, desunte dalle « Genealogie trivigiane » di Nicolò Mauro, non gli permettevano di ignorare che i Bordon avevano avuto origini assai modeste e si erano sempre mantenuti in condizioni economiche così limitate, che a nessuno d'essi sarebbe mai venuto in mente di chiedere di essere ammesso nel collegio dei nobili trivigiani, geloso, come tutte le aristocrazie, dei suoi privilegi, ed oltremodo restío ad accogliere nel proprio seno famiglie nuove, anche se provviste di largo censo.

Aggiunse il Federici che Paris era nato « da Bernardino che scoperto nel figlio il genio e la disposizione alla pittura lo mandò a Venezia ». Più recentemente il Dott. Matteo Sernagiotto 5), seguendo le tracce ed imitando i procedimenti del Federici, citava un istromento notarile del 22 Maggio 1486 relativo all' acquisto del livello sopra « una casa alta con curia (cortile), nella pubblica via dell' Oliva, confinante coll' altra della Scuola dei Battuti, fatto da Bernardino Bordone quondam Thomio de Burgo, padre del celebre pittore Paris Bordone »; e ne deduceva che « in quella casa, che forse è quella a ponente o l' altra a levante della rimarchevole a tre archi acuti ornati di gentili plastiche figurine... nacque il predetto pittore che tanto onorò la nostra patria ».

Al pari del Federici, il Dott. Sernagiotto conosceva le « Genealogie trivigiane » del Mauro, delle quali si conservano inediti autografi e copie in lingua latina e una versione italiana, nella nostra comunale Biblioteca 6). Sebbene non scevra di errori e di lacune, è quest' opera una miniera di notizie e di dati cronologici sulle famiglie trivigiane che si può sempre consultare con profitto. Il Federici non aveva mancato di servirsene riproducendo i brani relativi alle famiglie Pennacchi, Aviano, da Modena ecc.; ma si guardò bene dall' aggiungere anche le poche linee riflettenti le famiglie Bordon che

---

1) *Le Maraviglie dell' arte, ovvero le vite degli illustri pittori Veneti.* — In Venetia 1648, I, pag. 209 e seg. « *Vita di Paris Bordone, e d' altri Pittori Trivigiani* ».

2) *Abecedario Pittorico di Fr. Pellegrino Orlandi di Bologna.* — Bologna 1704, p. 311, Venezia 1753, con prefazione e note di Pietro Guarienti, p. 410.

3) *Della pittura Veneziana,* di Anton Maria Zanetti. — Venezia 1761, p. 210.

4) *Memorie Trivigiane sulle opere del disegno,* del P. M. Domenico Federici — Venezia 1803, II, p. 41 e seg.

5) *Passeggiate per la città di Treviso verso l'anno 1600* — Treviso, I, p. 65.

6) Vedi Doc. XXXII, XXXIII e XXXIV.

sbugiardano le audaci sue affermazioni sulla pretesa nobiltà del padre di Paris.

È notevole anzitutto che il Mauro, mentre nel testo ricorda come celeberrimo Paris, il quale colle sue opere aveva reso illustre la famiglia, non seppe trovargli posto nell' albero genealogico, che contiene la numerosa discendenza di quel Bernardino « quondam Thomio de Burgo », cui il Federici ed il Sernagiotto attribuiscono la paternità dell' insigne pittore. Quanto all' origine e alla condizione sociale della famiglia, nel primo testo 1) si legge che avanti al 1500 la famiglia era « plebea » e che più tardi era salita al ceto delle « popolari » ed aveva preso il nome dai suoi autori, i quali, esercitando il mestiere del falegname, si erano segnalati nel foggiare con arte meravigliosa bordoni da pellegrino. La versione 2) aggiunge che l' artefice di bordoni, dal quale la famiglia prese il nome verso il 1450, era stato « un mastro Bernardo », che pose nel proprio stemma « due bordoni in croce traversata di color d' oro in campo azzurro »; la famiglia era « riuscita civile ma di poco nome » e ai tempi del Mauro si era già estinta. Oltre a Paris il cronista ricorda, fra « i più nominati », Cesare « che a' giorni nostri civilmente visse », e che nell' albero figura quale figlio di Sebastiano, figlio alla sua volta di » Bernardino detto Bordon ». Il secondo testo originale 3) fa rimontare l' inizio della famiglia a circa il 1350 dai così detti « *de burgo sanctorum quadraginta* » uomini di umile condizione che, non avendo cognome proprio, si facevano chiamare dal luogo di loro domicilio, distinguendosi così dalle famiglie « *de Burgo sancti Thomae, sancti Zeni* ecc. » Confermandosi ch' era stato un cotal Bernardino fu Tomio a dare alla famiglia il nuovo cognome Bordon, si dice che la famiglia « *satis honesta* » continuò a Treviso sino al 1550 e che si era estinta colla morte dei pronipoti di Bernardino.

In difetto di altri elementi di prova, pare a noi che l' autorevole testimonianza del genealogista trivigiano avrebbe dovuto persuadere i nuovi biografi del Bordon che le loro induzioni sulla sua paternità non avevano ombra di fondamento, e ch' era pure una favola la nobiltà della famiglia asserita dal Ridolfi.

L' errore dei due scrittori circa la paternità di Paris si rese manifesto fino dal 1885, quando Bartolomeo Cecchetti, pubblicando 4) due « condizioni » veneziane del celebre artista, le fece precedere da un sunto del suo testamento del 1563 5), ove il testatore così si

---

1) Vedi Doc. XXXII.

2) Vedi Doc. XXXIV.

3) Vedi Doc. XXXIII.

4) *Archivio Veneto*. T. XXIX. Parte I. (1885), p. 200.

5) Il testamento fu pubblicato integralmente da Vittorio Malamani nell'*Arte* (II, p. 500) e viene da noi riprodotto; vedi Doc. XXVIII.

qualifica: « Io Paris Bordon pictor fiol del q. messer Zuane cittadin « de Treviso habitante in Venetia in Contra de San Marcilian »; dimostrandosi per tal modo che non « maestro Bernardo fu Thomio » preteso facitore di bordoni da pellegrino, ma « messer Zuane Bordon » era stato il padre di Paris.

È risaputo che alle date del Vasari non si può attendere con sicurezza; troppe volte egli si è posto in contraddizione con sè stesso, o ha fatto vivere un artista più di quanto natura suol concedere agli umani.

A Paris assegnò l'età di settantacinque anni, riferendosi probabilmente all'epoca (maggio 1566) in cui aveva avuto occasione d'intrattenersi con lui; ed il Ridolfi, a corto di notizie originali, lo fece morire appunto in tale età, senza considerare che il Vasari, il quale dai suoi corrispondenti di Venezia sarebbe stato tosto informato della morte del Bordon, non avrebbe mancato, prima di licenziare alle stampe la seconda edizione della sua opera (1568), di rettificare il racconto ove se ne parla come di persona ancora vivente, che continuava a ricevere ed eseguire commissioni.

Ma già lo Zanetti, nel 1771 [1]), pubblicava il necrologio del Bordon, desumendolo dal libro dei morti della parrocchia di S. Marziale in Venezia, da cui risulta che il nostro pittore morì il 19 Gennaio 1570, *more veneto,* ossia il 19 Gennaio 1571, dell'età d'anni settanta; la data della morte è confermata dal necrologio dei Provveditori alla sanità pubblicato dal Tassini [2]), ove si aggiunge ch'era morto dopo un mese di malattia, qualificata genericamente per *febbre.* E pertanto l'anno della nascita di Paris che, seguendo il Vasari, si sarebbe dovuto far risalire a circa il 1490, veniva indeclinabilmente a fissarsi tra il 1500 e il 1501. Non sono mancati tuttavia scrittori, anche fra i più autorevoli [3]), che, sulla fede di non sappiamo quali notizie comunicate da Michele Caffi, preferirono una via di mezzo, indicando come data più probabile della nascita di Paris l'anno 1495. Pare che il Morelli, come prima il Milanesi, si sia preoccupato di quanto narra il Vasari circa l'essere il Bordon uscito dalla scuola di Tiziano « di quei giorni » ch'era morto Giorgione, ossia verso il 1511; circostanza poco conciliabile coll'età di soli undici anni ch'egli allora avrebbe avuto seguendo il necrologio di S. Marziale. Non considerarono gli eminenti critici che i racconti del Vasari, anche quando, come nella vita del Bordon, hanno una base sicura, non vanno presi alla lettera; nel conflitto fra il docu-

---

1) *Della pittura veneziana* — Venezia 1771, p. 210.

2) *Curiosità Veneziane* — Venezia 1882, p. 154.

3) *Kunstkritische Studien,* di Giovanni Lermolieff (Morelli); Lipsia 1890, p. 379. — Milanesi, in nota a pag. 459 Vol. VII. Firenze 1881, delle « *Opere di Giorgio Vasari* ».

mento e il racconto, la preferenza non dovrebbe essere dubbia a favore del primo.

Noi ci troviamo nella fortunata condizione di poter dare la dimostrazione più rigorosa della esattezza del necrologio, mediante altri documenti; fra questi importantissimo l'atto di battesimo di Paris stesso sotto la data del 5 Luglio 1500, che abbiamo rintracciato nei registri dell' archivio Capitolare 1).

Il lettore, dubitando, e non a torto, delle induzioni che si ricavano da documenti la cui concludenza, a primo aspetto, non è del tutto sicura, non si accontenterà del primo nome del battezzato e del nome del padre; molto più che nell' atto di battesimo il padre non è designato col cognome « *Bordonus* » nè col predicato di « *dominus* » equivalente al « *messer* » del testamento, ma soltanto coll' accenno alla modesta professione di maestro sellaio. Ebbene, noi siamo in grado di eliminare ogni più lontano dubbio sulla identità del « *Paris-Paschalinus* » dell' atto di battesimo con Paris Bordon, completando, ed in parte rettificando l' albero genealogico dei Bordon compilato dal Mauro, a partire dal trisavolo di Paris « m.° Zaneto *de Burgo sancti Thomae* » 2).

Come si è accennato, il Mauro attribuisce a « mastro Bernardino fu Tomio de Burgo di Santi quaranta » l' origine del cognome Bordon « dall' eccellenza di far quella sorta di strumento che si dice bordone. » Questa è certo leggenda, perchè Bernardino nei pubblici atti è sempre qualificato per « *merzarius* » 3); sta però ch' egli e i suoi fratelli Pietro, sacerdote, e Paolo 4) sono i primi della famiglia che si veggono adottare il cognome Bordon, dal 1480 in avanti. Il loro padre, maestro « Thomio *de burgo sancti Thomae* » — non già di Santi quaranta — è ricordato in alcuni atti fra il 1488 e il 1470 come proprietario di terre a Nogarè e di una casa in Treviso

---

1) Vedi Doc. II.

2) Vedi l' albero genealogico in fine dei Documenti.

3) *Protocolli del notaio Gio: Leonardo Berengo; Archivio notarile di Treviso.*

1492, 31 Dicembre. « Ser Bernardinus Bordonus merzarius q. ser Thomae de burgo civis et habitator Tarvisii » acquista terre in Montebelluna. Egli stesso si qualifica nella « condicion et estimo » dei suoi beni presentata il 20 Giugno 1486 « Bernardin bordon marzaro in treviso in la contrada de loliva..... con una botega de marzeria de valor de L. 200 de pizoli al più ».

4) (*Archivio Civico — Estimo, Condizioni lett. B.*).

a) *Protocolli del notaio Gio. Leonardo Berengo; Arch. not. di Treviso.*

1480, 5 Ottobre. « Paulus bordonus filius ser Thomei de burgo » loca a Cristoforo « pellipario » una casa « in burgo sancti Thomae in capite burgi ».

b) *Protocolli del notaio Bartolomeo Basso; Arch. not. di Treviso.*

1481, 3 Giugno. « R. dominus praesbiter dominus Petrus bordonus q. ser Thomei » nomina suo procuratore il fratello Paolo.

a S. Leonardo 1); era figlio di maestro Michele « *calegarius de burgo* « *sancti Thomasii* », detto anche « *de plazola* » 2), figlio alla sua volta di maestro Zanetto « *calegarius de dicto burgo* ».

Negli alberi del Mauro sono segnati sei figli di Bernardino Bordon; di uno solo di essi abbiamo notizie, cioè di Sebastiano « *q. ser Bernardini Bordoni,* » il quale nel suo testamento del 6 Maggio 1524 3) si qualifica « *civis tarvisinus, merzarius, solitus* « *vendere merces super mercato Montisbellunae* », ed istituiscc erede l' unica figlia Geronima. Presente al testamento eravi un suo fratello, prete Giovanni, il cui nome non figura negli alberi del Mauro; in un codicillo il testatore sostituì alla figlia, Cesare « *eius nepos et* « *sororius* ».

Di prete Giovanni Bordon fu Bernardino si hanno numerosi documenti; *scriba* del Vescovo dei Rossi, prcbendato in Duomo e beneficiario della chicsa di S. Alberto « *de Cornuledo* », pare sia stato uomo di qualche conto. Nel 1523 fece testamento 4) in cui istituiva erede « *Caesarem filium d. Benvenutae de Albino districtus Bergo-* « *mensis massariae ipsius testatoris,* » coll' obbligo di prestare gli alimcnti alla madre; volle essere sepolto nel cimitero della cattedrale nel sepolcro della madre e dei suoi parenti « *prope portam* « *crucifixi,* » nell' attuale chiostro delle canoniche. La paternità di Cesare è nel testamento di prete Giovanni indicata in modo troppo trasparente perchè occorra spender parola a darne ragione.

Lc notizie che si hanno di lui, dimostrano che, non ostante l' illegittimità dei natali — si può anzi dire in grazia appunto al padre suo il quale gli aveva lasciato un po' di ben di Dio — Cesare Bordon ebbe socialmente una posizione alquanto più elevata degli altri suoi parenti. Nel 1528 concorsc ad un posto di notaio, ma non fu

---

1) *Protocolli del notaio Luca Farra - Brunsvillani; Arch. not. di Treviso.*

a) 1468, 26 Aprile. « Ser Thomeus de burgo quondam magistri Michelis chalegarii de burgo sancti Thomasii civis tar. » acquista terre a Nogarè.

b) 1470, 21 Agosto. « *Augumentum dotis* » della « q. Joanna filia q. m.[1] Joannis strazaroli » a cura del marito « Thomeus de burgo » nell' interesse dei figli Paolo, Pietro e Bernardino.

c) 1470, 15 Ottobre. « Ser Thomeus de burgo sancti Thomasii civis et habitator tarvisii » loca una casa « in contrata sancti Leonardi » a Corrado « stuario ».

2) *Protocolli del notaio Francesco Alberti; Arch. not. di Treviso.*

1415, 25 Maggio. « Magister Michael calegarius q. Zaneti de burgo sancti Thomasi » concede in affitto a Nicola fu Andrea due campi in Pezzano di Melma.

Protocolli del notaio Antonio de Moriago Arch. not. di Treviso.

Sentenza arbitrale senza data (il notaio rogò dal 1416 al 1418).

La questione verteva fra « magistris Jacobo et Michaele filiis q. ser Johannis de burgo sancti Thomasii de Tarvisio ».

Raccolta di istrumenti dotali, chiamata « Sole »; Arch. not. di Treviso.

1435, 30 Novembre. Teste « magistro Michaele calegario in dicto burgo (sancti Thomae) quondam Zaneti, calegarii de dicto burgo ».

3) *Nei protocolli del notaio Francesco da Biadene; arch. not. di Treviso.*

4) *Nei protocolli dello stesso notaio da Biadene.*

eletto 1); dopo essere stato fidanzato ad una abbiatica, spuria in doppio grado del priore gerosolimitano di S. Giovanni dal Tempio, Lodovico Marcello 2), sposò una figlia del dottore Sebastiano *de Puttis* di Castelfranco 3). Sua figlia Alba, l'unica che gli sopravisse, ebbe a marito in prime nozze il notaio Fioravante Biadene 4), in seconde nozze il nobile Giacomo Azzoni fu Strafoglio 5). E però è probabile che a Cesare, il figlio di Benvenuta da Albino « *massaria* ecc., » non già all'avo maestro Bernardino merciaio, sia da attribuirsi l'invenzione dello stemma coi due bordoni dorati in campo azzurro che, insieme ad una discreta dote, avrà servito alla figlia di passaporto per entrare nella antica e nobilissima famiglia degli Azzoni; matrimonio che spiega il giudizio del Mauro sulla condizione « *satis honesta* » cui la famiglia era riuscita poco prima di estinguersi colla discendenza di Cesare.

Risalendo a maestro Michele « *callegarius de Burgo sancti Thomasii* » è a notarsi che Michele aveva avuto oltre a Tomio, un secondo figlio a nome Angelo che fu maestro sellaio; di costui si ha una prima notizia nei patti dotali da esso stipulati nel 1454 con Maddalena fu Berton da Miagola 6). Nell'istromento è detto che i coniugi abitavano in contrada di S. Agostino; il loro matrimonio datava da poco più di due anni. Maddalena aveva portato al marito in dote lire trecento e cinquanta, assicurate sui redditi di una possessione presso le « fosse » della città.

---

1) *Nei protocolli del Collegio Notarile di Treviso.* — 11 Marzo 1528.

2) *Nei protocolli del notaio Aurelio Dalle Caselle;* 12 Novembre 1523.

3) *Protocolli del notaio Paolo Antiga; Arch. not. di Treviso.*

Testamento di « domina Sebastiana filia spectabilis domini Sebastiani de puttis de Castrofranco legum doctoris et uxor domini Caesaris bordoni Civis et habitator Tarvisi »; 11 Aprile 1559.

4) *Protocolli del notaio Basilio dalle Campane; Arch. not. di Treviso.*

Cesare Bordone acquista alcune terre a nome di Alba sua figlia, vedova di Fioravante Da Biadene; 14 Luglio 1565.

5) *Protocolli dello stesso notaio.*

« Augumentum dotis » a favore di « domina Alba filia Caesaris Bordoni civis tarvisini uxor nobilis tarvisini domini Jacobi de Azzonibus q. nobilis domini Tripholei »; 14 Agosto 1568.

6) *Raccolta di istrumenti dotali chiamata « Sole »; Arch. not. di Treviso.*

1454, 25 Settembre. « Tarvisii in contrata sancti Augustini in domo infrascripti magistri Agnoli Sellarii.... Cum alias possunt esse menses vigintiocto vel circha quod contractum fuerit legitimum matrimonium per verba tantum de praesenti inter magdalenam filiam q. Bertoni de Miagola ex una parte et magistrum Agnolum selarium q. magistri Michaelis de plazola callegarii ex alia parte.... Nunc vero dictus magister Agnolus.... confessus fuit.... in se habere.... libras CCCL a ser Antonio del tura de Casali tutore filiorum et haeredum dicti q. Bertoni de Miagola.... partim in denariis et partim in rebus mobilibus extimatis.... ac in redditibus possessionis dicti q. Bertoni de sancta Maria pizola de extra et prope civitatis tarvisii moenia ».

Nel 1465 vediamo m.° Angelo acquistare terre al Bagnon sopra la Callalta 1), e nel 1471 esigere l'affitto di otto campi in Lovadina di compendio della dote della moglie che pare fossero stati dati in cambio della possessione delle « fosse » 2). L'anno 1484, essendo state vendute all'incanto le terre che i figli di Berton di Miagola possedevano in Lovadina, m.° Angelo ottenne di poter scorporare sette campi « *pro assecuratione dotis et incontri* ecc. » 3); nel 1497 chiese ed ottenne dalla Provvedaria del Comune di acquistare « mezo campo de tera comunal » confinante col piccolo podere di Lovadina 4). Egli ebbe due figli, Giovanni, padre di Paris, ed Alvise, ambedue maestri sellai, ed una figlia, Cecilia, che sposò Pier Maria Approino.

Di Giovanni la prima notizia è una procura del Novembre 1498 5), colla quale il padre, m.° Angelo, incaricò un cotal Bon di acquistare in Venezia, anche a nome del figlio, merci per la loro bottega.

Lo stato di famiglia di m.° Angelo e dei suoi figli risulta dall'estimo del 1499 6). Gli incaricati del comune, visitando il giorno 8 Aprile di quell'anno il quartiere di S. Leonardo, rilevarono che m.° Angelo « *selarius* » aveva in affitto una casa di proprietà della scuola di S. Maria dei Battuti, a S. Francesco « *penes stabula bechariorum* », ove abitava colla famiglia composta di nove persone:

— m.° Angelo d'anni 70, il figlio Giovanni d'anni 26, Angelica, moglie di questo, d'anni 17, l'altro figlio Alvise d'anni 18, la figlia Cecilia d'anni 16, due garzoni, una « massara » ed un putto dell'ospitale tenuto « *amore Dei* ».

Quest'atto ci apprende il nome della madre di Paris, Angelica, che a soli diciasette anni era già sposa del figlio maggiore di m.° Angelo. Se — come non c'è ragione di dubitare — la data della nascita di Paris precedette di pochi giorni quella del battesimo, la madre sua, quando lo diede alla luce avrebbe avuto appena diciott'anni.

---

1) *Nei protocolli del notaio Francesco Boninsegna « de Burgo »; Arch. not. di Treviso;* 8 Febbraio 1465.

2) *Protocolli del notaio Luca Brunsvillani; Arch. not. di Treviso.*

a) 1471, 6 Febbraio. « Benvenutus de camalo colonus infrascripti creditoris in villa de lovadina » promette di pagare a « magistro Angelo selario in Tarvisio prope pontem fontis gajarde, quondam magistri Michaelis de burgo sancti Thomasii » quattordici ducati e mezzo.

b) 1471, 19 Novembre. « Magister Angelus selarius q. magistri Michaelis de burgo sancti Thomae qui moratur in Tarvisio prope pontem fontis gajardae » dà in affitto otto campi in Lovadina.

3) *Nei protocolli del notaio Cristoforo Sugana; Arch. not. di Treviso;* 19 Novembre 1484.

4) *Nel Libro E. Extraordinariorum* c. 50, 1497, 2 Luglio. « Pro magistro Angelo sellario. M. Agnolo seler fidel vostro cittadin » ecc.

5) *Nei protocolli del notaio Gio. Leonardo Berengo; Arch. not. di Treviso;* 3 Novembre 1498.

6) Vedi Doc. I.

Da un atto del 1508 1) risulta che maestro Giovanni aveva fino dal 1497, sotto la podesteria di Girolamo Orio, preso in appalto, in concorso o colla garanzia del padre, l' esercizio della Camera dei pegni del Comune. Pare che le cose non procedessero con troppa regolarità, perchè nel Giugno 1499 la Provvedaria faceva praticare una verifica della gestione nella Camera dei pegni 2). Si venne a conoscere che l' appaltatore era rimasto al di sotto. Non essendosi prestati padre e figlio a coprire il disavanzo, dovettero supplirvi i fideiussori, i quali, per rifarsi delle somme sborsate, posero all' asta la quota del podere di Lovadina spettante a Giovanni come erede della madre, che venne deliberata al nobile Liberale di Rovero proprietario di terre limitrofe 3). Le cose allora volsero alla peggio per m.° Angelo e m.° Giovanni. In arretrato di L. 100 — quasi tre anni di pigione — verso la Scuola dei Battuti, m.° Angelo si vide obbligato a promettere che avrebbe tosto sloggiato 4); ma poi pare ottenesse una dilazione. Nel Settembre 1502 5) infermatosi gravemente, rinunciò all' affitto a favore del figlio Alvise, il quale per sua fortuna non si era compromesso nella disgraziata speculazione della Camera dei pegni; pochi giorni dopo il vecchio m.° Angelo moriva 6), lasciando il figlio Giovanni colla moglie e coll' infante Paris alle prese coi creditori.

Di maestro Giovanni abbiamo un' ultima notizia dell' Aprile 1505 in cui si fece autorizzare a prelevare lire 89 e soldi 17 dal

---

1) *Nei protocolli del notaio Gio. Matteo Spilimbergo ; Arch. not. di Treviso ;* 14 Marzo 1508.

2) *Nel libro E. Extraord.* c. 95, 1499, 17 Giugno. « Electio domini Hieronimi de Roverio, domini Marci de Advogariis et ser Hieronymi Broyati in calculatores ad videndum.... librum Camerae novae pignorum ser Joannis sellarii filii magistri Angeli sellarii summando totam utilitatem ipsius ser Joannis, de qua spectat tertia pars Magnificae Comunitati Tarvisii ». (*Archivio Civico di Treviso*).

3) *Protocolli del notaio Gerolamo da Pederobba ; Arch. not. di Treviso.* Atto del 16 Marzo 1508 in cui è richiamata una sentenza in data 7 Aprile 1500, in forza della quale erano stati venduti ai pubblici incanti al nob. Liberale di Rovero, sopra istanza dei creditori di Angelo e di Giovanni sellai, quattro campi di terra in Lovadina.

4) *Protocollo delle locazioni* (1501-1502) *della Scuola dei battuti* c. 37 ; *Arch. Ospitale di Treviso ;* 12 Luglio 1501. « Magister Angelus sellarius q. Michaelis promisit dare et solvere.... sindico hospitalis et scolae sanctae Mariae de batutis de Tarvisio libras 100 s. 12... et promisit relaxare.... domum per se habitatam dicto Syndico.... et hoc nominatim pro resto affictus unius domus in contrata sancti Viti ».

5) *Protocollo delle locazioni* (1502-1504) *della Scuola* c. 38 ; *Arch. Ospitale di Treviso.*

1502, 15 Settembre. « In domo magistri Angeli sellarii in eius talamo in parochia sancti Viti ; ibique magister Angelus sellarius q. Michaelis iacens in lecto infirmus cessit.... omnia sua jura tam in domo per eum de praesenti habitata quam in possessione per se conducta in villa de albagnono ab hospitali et Schola sanctae Mariae de Batutis... ser Aloisio eius filio ».

6) *Protocollo delle locazioni* (1502-1504) *di detta Scuola* c. 50.

1502, 14 Novembre. Locazione a « magistro Aloisio filio q. magistri Angeli sellarii » della possessione « albagnon » e della casa, già tenute in affitto « per quondam magistrum Angelum patrem dicti ser Aloisii ».

prezzo ricavato dalla vendita delle terre di Lovadina, per provvedere — com' egli diceva — all' assicurazione della dote della moglie Angelica 1).

Gli atti compiuti all' identico scopo, due o tre anni dopo, dalla stessa Angelica fanno sospettare che m.° Giovanni, stretto dal bisogno, avesse disposto altrimenti di quella somma.

Nel Giugno 1507 2) Angelica era già vedova, e nel Febbraio 1508 pare si fosse ormai ridotta a Venezia, perchè troviamo menzione di un istrumento del giorno 15 di quel mese rogato in Venezia 3), col quale, dopo avere in soddisfacimento delle sue ragioni dotali, rivendicate dal nobile di Rovero le terre di Lovadina, venne a transazione coi creditori del marito; qui abbiamo già l' indiretta conferma del racconto del Vasari, che cioè Paris « nato di padre Trivisano e madre Viniziana fu condotto d' otto anni a Venezia ». Dagli stessi documenti si rileva che il contratto dotale di « *domina Angelica* » era stato stipulato a Venezia « *in actis mag.corum Dominorum Judicum Curiae Proprii ill.mae Duc. Dom. Ven.* »

L' induzione che la madre di Paris fosse oriunda da Venezia trova appoggio in due atti del 1512 4) e del 1515 5), con cui il prete Marco Gradenigo, figlio di ser Alvise da S. Giovanni in Bragora, Cappellano nella chiesa di S. Geminiano, quale commissario di donna Angelica vedova di Giovanni sellaio, affittò successivamente a Francesco Castellano e a Battista fu Simon Buso il piccolo podere di Lovadina. È notevole che il prete Gradenigo non si dice commissario della eredità del fu m.° Giovanni, bensì commissario della vedova; a parte che è poco probabile che m.° Giovanni, nelle de-

---

1) *Nei protocolli del notaio Gerolamo da Pederobba; Arch. not. di Treviso;* sotto la data del 16 Aprile 1505.

2) *Protocolli del notaio Francesco da Biadene; Arch. not. di Treviso.*

1507, 28 Giugno. « Aloisius sellarius q. m.^r Angeli sellarii in Tar. » fa vendita per lire 180 al « nob. viro ser Liberali de Roverio civi tar... de dimidia unius domus... cum una parte curtivi... et de campo dimidio terrae.... in villa de lovadina.... cui cohaerent a mane et a monte terra dominae Angelichae relictae q. m.^r Joannis sellarii in Tarvisio, a meridie Campania Lovadinae et a sero altera dimidia domus et curtivi praedicti, quae est praenominatae domine Angelichae ».

3) *Protocolli del notaio Gerolamo da Pederobba: Arch. not. di Treviso;* atto del 6 Marzo 1508. Vi si cita un istrumento « transactionis inter d. Angelicham relictam q. ser Joannis filii q. magistri Angeli sellarii » e i creditori di suo marito « celebrato et scripto per ser Vincentium Caravelo q. Jo: Antonii notarium Venetiis » nel 15 Febbraio 1508.

4) *Protocolli del notaio Berengo Gio. Luigi; Arch. not. di Treviso.*

1512, 15 Settembre. « Rev. d. praesbiter Marcus gradenico capellanus ecclesiae sancti Zemi niani Venetiis, uti comissarius dominae Angelichae relictae q. ser Joannis sellarii civis tarvisini » concede in affitto a Francesco Castellano di Lovadina nove campi con casa in Lovadina.

5) *Protocolli dello stesso notaio.*

1515, 20 Luglio. « Venerabilis d. praesbiter Marcus gradenico de Venetia filius ser Aloisii de confinio sancti Joannis bragolae » concede in affitto a Battista fu Simon Buso di Lovadina « unam eius possessionem plantatam et vitigatam cum domo de muro in Lovadina.

plorevoli condizioni in cui si trovava quando venne a morte; abbia fatto testamento, gli statuti trivigiani non gli avrebbero acconsentito di ordinare in suo commissario un ecclesiastico [1]. Un atto del 21 Giugno 1518 [2] confermerebbe in qualche modo queste nostre osservazioni; pur dando luogo ad altri dubbi circa i veri rapporti di prete Marco Gradenigo con Angelica e Paris.

È il primo documento, dopo l'atto di battesimo, in cui ci troviamo dinnanzi lo stesso Paris. Costituitosi a Treviso, avanti il notaio Zibetto, in contrada « delle Scorzarie », nella casa del prete Venerando de Zottis parroco di Spercenigo, « *ser Paris pictor habitator in Venetiis in contrata S. Zuliani* », che nelle premesse dell'atto si dice figlio « *q. ser Johannis sellarii in Tarvisio* », insieme a Battista Buso da Lovadina, considerando, che « *alias per d. presbiterum Marcum Rusolum Venetum avunculum ser Paridis* » era stato locato al Buso il podere di Lovadina di proprietà di esso Paris, senza che il Rusolo fosse a ciò autorizzato e senza — *quod peius est* (!) — che il Buso avesse osservato i patti, d'accordo le parti stipularono un nuovo contratto per altri tre anni, aggiungendovi la soccida di un' armenta.

Comunque si voglia spiegare il doppio cognome Rusolo e Gradenigo, pare certo che si tratti sempre dello stesso prete Marco, figlio di ser Alvise Gradenigo « *de confinio sancti Johannis bragole* » cappellano di S. Geminiano. La corrispondenza del nome e del ministero sacerdotale, la qualità assuntasi nell'atto del 1512 di commissario di donna Angelica, ufficio che si usava conferire di preferenza ai parenti, e più che tutto la corrispondenza fra il contenuto dei due atti del 1512 e del 1515 ed il contenuto dell'atto richiamato nelle premesse di questo del 1518, tutto induce ad escludere come troppo inverosimile la ipotesi di un secondo prete Marco veneziano, amministratore, al pari del Gradenigo, del piccolo patrimonio di Paris.

Crediamo così di avere stabilito che la madre di Paris, donna Angelica, doveva essere in rapporti di parentela con una famiglia Gradenigo di Venezia; il che sembra sufficiente a spiegare l'origine della leggenda che ha fatto della madre una « Donna nobile Veneta » e del padre, quasi per logica conseguenza, « un gentiluomo Trivigiano ». Diciamo leggenda, anche nei riguardi di Angelica, essendo da escludersi ch'ella potesse vantare origini nobiliari; una patrizia veneziana non si sarebbe abbassata a sposare un umile maestro sellaio di terra ferma, qual'era Giovanni di Angelo. È possibile invece che Angelica fosse figlia naturale di qualche nobile Gradenigo; lo desumiamo dalla circostanza che in nessuno degli atti in cui essa è

---

1) *Statuti di Treviso; trattato primo delle Provvisioni Ducali, rubrica XVIII.*
2) Vedi Doc. III.

nominata, viene indicata la sua paternità, contrariamente a quanto usavano fare i notai, assai scrupolosi nell' identificare le persone intervenute od anche solo nominate nei loro rogiti, mentre simile reticenza s' incontra non di rado allorchè si trattava di persone di illegittimi natali.

Il racconto del Ridolfi sulla nobiltà della madre, aggiunge valore alle nostre induzioni circa i rapporti di Angelica colla famiglia patrizia Gradenigo; molto più se si riflette che l' autore delle « Meraviglie dell' arte » poteva nella sua gioventù avere conosciuto il figlio di Paris, Giovanni Bordon, pittore egli pure, che dall' età di una sua figlia morta a 12 anni nel 1593 1) e dalle annotazioni nei libri della Fraglia dei pittori veneziani 2) si direbbe avesse potuto campare oltre la seconda decade del secolo XVII.

Nè sarebbe questo il primo caso di persone costituite per merito proprio o dei loro immediati autori in un grado piuttosto elevato nella pubblica considerazione, che allo scopo di coprire qualche macchia offuscante la purezza della loro stirpe, attribuiscono, contro verità, ai proprî maggiori origini nobiliari.

Non è senza importanza l' intervento al battesimo di Paris, come padrino, di un patrizio veneto autentico — il magnifico messer Piero Bragadin 3) — che difficilmente si potrebbe spiegare pensando a relazioni dei Bragadin con m.° Giovanni sellaio.

Del particolare attaccamento di Paris verso i nobili Gradenigo si avrebbe un indizio nella scelta del soggetto del suo capo-lavoro « l' anello di S. Marco », essendo il doge della leggenda, seduto su un trono in gran pompa, il Bartolomeo Gradenigo (1339-1342), cui il Boschini 4) un secolo dopo, nel descrivere questo dipinto, si rivolgeva, enfaticamente esclamando:

Maestà Gradeniga fortunada
E senatori più che venturadi
Che havè tal dignità sora quei gradi!

Delle relazioni dei Bordon colla nobile famiglia offre argomento anche la notizia del Ridolfi circa l' esistenza di due suoi « piccoli quadretti appresso la signora Gradenica Gradenico, monaca in San Daniele ».

---

1) Francesco Zanotto, *Pinacoteca della I. R. Accademia Veneta;* Venezia 1830, Vol. I. Parte II. p. 70. « Dai registri di quella parrochia (S. Marciliano) si ha essere morta il 18 Luglio 1593 una Elisabetta figlia di Giovanni Bordone d' anni 12 ».

2) Vedi Doc. VIII.

3) Nell' albero genealogico della famiglia Bragadin « de san Zeminian » figura un Piero di Gerolamo, ammesso nel Gran Consiglio l' anno 1478; *Genealogie delle famiglie Veneziane di Marco Barbaro fu Marco, manoscritto autografo nella Biblioteca comunale di Treviso, n.* 770.

4) *La carta del navegar pitoresco, opera de Marco Boschini* — Venezia 1660, p. 253.

Tutto il racconto del Vasari starebbe a dimostrare che Paris avesse ricevuto « in casa dei suoi parenti in Venezia » un' educazione distinta, e come egli non si fosse troppo affaticato, neppure nei primi anni, per ottenere commissioni; amante del quieto vivere, fece la sua strada tranquillamente, lavorando « a richiesta » di chi desiderava possedere suoi dipinti, anzichè brigare, come i più facevano, per accaparrarsi « con mezzi e favori » le ordinazioni più lucrose e toglierle di mano agli altri. Ciò lascia comprendere due cose; — una condizione di relativa agiatezza, che non poteva avergli procurato il padre suo, morto dissestato, ed una naturale inclinazione a modi ed abitudini signorili. Donde quella certa distinzione che lo caratterizza fra gli artisti del suo tempo e che si manifesta nella scelta dei tipi aristocratici dei personaggi raffigurati nei suoi dipinti, e nelle simpatie ch' egli seppe ispirare ai molti principi e signori coi quali fu a contatto.

Prima di procedere oltre nella narrazione, è opportuno dire brevemente della casa ove Paris nacque e che abitò non più di due anni, sino alla morte dell' avo; nei quattro o cinque anni successivi, maestro Giovanni si sarà ridotto colla moglie e coll' unico figliuoletto in una casa ancor più modesta, nell' attesa di riprendere — superata, coll' aiuto dei parenti, la bufera — l' esercizio dell' arte ch' egli aveva avuto il torto di trascurare per tentare la fortuna coll' appalto della Camera dei pegni.

Si è veduto dallo stato di famiglia di maestro Angelo « seller », nell' estimo del 1499, che la casa ove egli abitava, di proprietà della Scuola dei Battuti, era situata nel quartiere di S. Leonardo, verso S. Francesco, presso le stalle dei beccai.

Nei successivi atti di locazione ad Alvise, figlio di m.° Angelo 1), al nobile Agostino di Rovero 2) e al nobile Alvise Rinaldi 3) la casa viene indicata « *in parochia sancti Viti* » e « *in contrata sancti Francisci* », proveniente dalla « commissaria » del medico Pietro da Trento che morendo nel 1377 aveva lasciato erede la Scuola dei Battuti.

Risulta dai « catastici » e dalle « condizioni » della Scuola che la « Commissaria » di Pietro da Trento comprendeva in parrocchia di S. Vito quattro case. Una di esse, posseduta in comproprietà col Capitolo della Cattedrale, non poteva essere quella affittata a maestro Angelo « seller » per annue lire 36, perchè nel 1460 la Scuola ne ritraeva di pigione solo lire otto 4), nel 1647 appena lire quattro 5).

1) *Protocollo delle locaz.* (1501-1502); *Arch. dell' Ospit. Civile di Treviso;* 14 Novembre 1502.
2) *Protocollo delle locazioni* (1501-1502); *Arch. dell' Ospitale;* 14 Agosto 1506.
3) *Protocollo delle locazioni* (1503-1507); *Arch. dell' Ospitale;* 27 Ottobre 1506.
4) *Filza « condizioni » lettera* O; *Arch. del Comune di Treviso; Condicion* 1460.
5) *Catastico dei testamenti,* compilato nel 1642; c. 54. *Arch. dell' Ospitale.*

Una seconda venne livellata per l' annuo canone di otto ducati nel 1647 a « ser Giovanni boccalaro », il quale era confinante alla stessa con una sua casa e fornace da stoviglie 1). Nell' estimo della città eseguitosi dal 1840 al 1848 la casa, livellaria dell' ospitale, figura iscritta al mappale numero 422 che comprende i vari sedimi di case ond' è costituita l' attuale fabbrica di stoviglie della ditta Fontebasso, avente un accesso dalla via della Campana al civico numero 6 A.

Senza dubbio era questa la via, in parrocchia di S. Vito « *ad sanctum Franciscum* », della casa di Angelo « seller ». Nessun' altra via della città si presterebbe a questa doppia indicazione. Chi dalla piazza di S. Vito vuol recarsi all' antica chiesa di S. Francesco, non ha che a percorrere il vicolo dietro le carceri, oggidì atterrate, e traversato il ponte sul « Cagnano delle beccarie » lasciando a sinistra il sottoportico « dei Buranelli », imboccare la via della Campana che dall' altro capo mette al ponte sul Cagnano maggiore, detto di S. Francesco, e da questo al piazzale della Chiesa.

Non è probabile che la casa livellata al « boccalaro » Collodi — designata come « una casetta nella calesella a S. Francesco in parrocchia di S. Vito » — fosse la casa abitata da m.° Angelo colla famiglia composta di ben nove persone, fra cui « due famuli, una massara » ed un trovatello dell' ospitale.

Le altre due case dovevano essere presso a poco di eguale grandezza, perchè nei « catastici » del 1647 e del 1657 figurano affittate per la stessa pigione di L. 111. s. 12 (diciotto ducati). La Scuola le alienò ; l' una, non sappiamo a chi, nel 1670 2), l' altra nel 1851 a Fontebasso Andrea, proprietario della fabbrica omonima di stoviglie 3). Questa seconda costituisce ora il mappale numero 417 ed è segnata al civico n. 6 B. In origine aveva sulla fronte un portico ed era per tre lati circondata da strada pubblica ; a nord ed ovest dalla via della Campana, a sud da un vicolo, che conduceva al Cagnano maggiore — forse « la calesella a S. Francesco », sulla quale aveva accesso la « casetta » livellata al « boccalaro », e che, dopo il 1850, venne chiuso entro il recinto della fabbrica Fontebasso. Oggidì la casa al piano terreno ha un negozio per i prodotti della fabbrica e forma un tutt' uno colla stessa.

---

1) *Libro XII. delle Parti della Scuola dei Battuti*; c. 225.

2) *Catastico dei testamenti,* compilato nel 1657 ; con nota in margine a c. 54 « Venduta l' anno 1670 ».

3) *Istrumento di compravendita, 20 Agosto 1851 n. 3538 a rogiti del notaio Fontana. Arch. Not. di Treviso.* La casa era allora composta « in pian terreno di piccolo magazzino, bottega, altro piccolo « magazzino e cantina ; in primo piano stanza ad uso deposito stoviglie, altra piccola stanzetta ed « altre stanze ad uso di cucina e spazza cucina. — In secondo piano soffitta, piccolo andito, « stanzino, camara da letto, cucina, altra camara da letto ». Era stata iscritta nell' estimo provvisorio al n. 2567 colla cifra di lire venete 206.13, e in quello stabile al mappale n. 417 per pertiche 0.12, colla rendita di L. 107.62 ; i suoi confini erano così indicati : A levante Carrari, mezzodì stradella promiscua, ponente e settentrione strada della Campana.

Certamente era questa la casa della commissaria di Pietro da Trento che in una locazione del 1521 ai fratelli Francesco e Damiano barbieri 1) è detto avere per confini « *a tribus partibus via publica* »; la pigione era allora di lire 36, pari all' importo che dovevano pagare m.° Angelo e suo figlio Alvise, il loro antecessore Martino Denton 2) e i successori Agostino di Rovero 3) ed Alvise Rinaldi 4).

La casa venduta nel 1670 è indicata come una « *domus magna* 5) posta « sora el Cagnan grande » 6), sotto lo stesso coperto di una « *domuncula* » della medesima commissaria. Possiamo identificare la « *domuncula* » che veniva allora affittata per sole lire venti, come la « casetta » livellata nel 1647 al Collodi. « *Domus magna* » e « *domuncula* » avevano il loro ingresso nel vicolo, ora chiuso, di fronte alla casa confinante « *tribus partibus via pubblica* ».

Troviamo inoltre che la « *domus magna* » era tenuta in affitto nel 1460 dal notaio Bartolomeo Bassanino 7), nel 1499 da suo figlio Battista, pure notaio 8), nel 1508, di Ottobre, fino al 1538 da Aurelio Dalle Caselle, notaio 9), dapprincipio come erede, insieme ad un suo fratello, del padre Nicolò, anch' egli notaio, morto nel 1506, indi in proprio nome 10). L' indicazione degli eredi del fu Nicolò Dalle Caselle come debitori della pigione, permette di argomentare che la casa fosse stata prima del 1506 presa in affitto dallo stesso Nicolò; rimane così escluso che potesse essere quella abitata, dal 1499 al 1502, da Angelo « seller » — dal 1502 al 1507, da suo figlio Alvise.

---

1) *Protocollo delle locazioni* (1521-1523) c. 25; *Arch. dell' Ospitale;* 21 Dicembre 1521.

Viene affittata a « m.° Francisco et Damiano tonsoribus.... unam dicti hospitalis domum, « altam, muratam, solleratam cuppis cohopertam in Tar.° sub parochia S. Viti ex comissaria « q. m. Petri de Tridento Physici cui cohaerent a tribus partibus via pubblica.... pro annua « pensione librarum triginta sex ».

2) *Filza condizioni, lettera* O; *Arch. del Comune; Condicion* 1460.

3) *Protocollo delle locazioni* (1506-1507) c. 48; *Arch. dell' Ospitale;* 14 Agosto 1506.

4) *Protocollo delle locazioni* (1506-1507) c. 68; *Arch. dell' Ospitale;* 17 Ottobre 1506.

5) *Protocollo delle locazioni* (1514-1515) c. 122; *Arch. dell' Ospitale;* 28 Giugno 1515.

6) *Filza condizioni, lettera* O; *Arch. del Comune; Condicion* 1538 — « item in parochia de « san Vido una casa alta, murada, solerada, confina il Cagnan mazor et ditto hospedal tenuta « ad affitto per messer Aurelio dalle Caselle nodaro, estimata L. 600 ».

7) *Filza condizioni, lettera* O; *Arch. del Comune; Condicion* 1460.

8) *Filza ut s.; Condicion* 1499.

9) *a*) *Protocollo del notaio Aurelio Dalle Caselle; Arch. not. di Treviso;* 23 Ottobre 1508 « in contrata sita sub parochia sancti Viti in domo habitationis mei notarii ».

b) *Protocolli del notaio* (1514-1515) c. 122; *Arch. dell' Ospitale;* 28 Giugno 1515.

Viene affittata « unam domum altam, muratam, soleratam, cuppis coopertam et positam « sub cohoperto unius domus magnae commissariae q. domini magistri petri de Tridento phisici « tentae ad affictum per haeredes q. ser Nicolai a Casellis not. Tar. de qua in libro D. D. f. « 9.; quam domum tenuit et possedit ad affictum ser Jo. Baptista de Mianis.... m.° Laurentio Cultellario ecc. ».

10) Vedi sopra nota 6.

Concludendo, crediamo di poter affermare che delle tre case della commissaria di Pietro da Trento in parrocchia di S. Vito, che nei secoli XV e XVI erano di proprietà esclusiva della Scuola dei Battuti, quella segnata oggidì al civico n. 6 B, in via della Campana, ove la ditta Fontebasso tiene il proprio negozio di stoviglie, dovrebbe essere la casa in cui nacque Paris Bordon.

Della adolescenza di Paris sappiamo quel tanto ch' egli stesso ci lasciò detto per bocca del Vasari; che cioè, dopo avere imparata grammatica ed essersi applicato con successo alla musica, datosi allo studio della pittura si collocò quale discepolo presso Tiziano, andando ad abitare — com' era allora costume — in sua casa a San Samuele [1]). Noi pensiamo che ciò avvenisse fra il '12 e il '15, dopo che, morto Giorgione, l'emulo suo Tiziano era rimasto padrone del campo; che tenne e sfruttò, si può ben dire, dispoticamente, finchè visse.

Quanto ci è noto del carattere di Tiziano, della sua ambizione, ed avidità di lucro e della gelosia che provava verso chiunque mostrasse attitudine a distinguersi nell'arte sua, c'induce a ritenere veritiero il racconto del Vasari intorno ai rapporti poco affettuosi fra maestro e discepolo fino da quei primi anni. Stancatosi il giovane Bordon del maestro che non si curava « d'insegnare a' suoi giovani, anco pregato da loro « sommamente e invitato con la pazienza a portarsi bene », finì dopo pochi anni per venirsene via. Egli diceva di essersi allora dato a studiare da solo le opere del Giorgione, proponendosi di seguitarne « la maniera », come quella che gli sembrava più perfetta e più rispondente al suo genio.

Nell' atto del Giugno 1518 Paris ci si presenta di già come pittore; non ancora col titolo di « maestro », che a Venezia non si poteva assumere prima della iscrizione nella Fraglia dell'arte; e per questa occorrevano requisiti di età e di tirocinio che Paris nel 1518 non poteva avere. Abitava a Venezia nella contrada di S. Giuliano, ed amministrava da sè il piccolo suo patrimonio. È appunto in questa epoca — « nell' età di diciotto anni » — che venuto « in bonissimo credito » per l' abilità dimostrata nell' imitare « e contraffare » le opere di Giorgione, ebbe una prima commissione di una tavola « per la chiesetta di S. Nicolò de' frati Minori »; [2]) commissione che « con mezzi e favori » Tiziano « gli tolse di mano », o per avidità di guadagni o per timore che l' allievo suo salisse troppo presto in fama ed oscurasse la sua. Così lo stesso Paris sembra abbia riferito al Vasari; lasciando comprendere di non

1) Crowe e Cavalcaselle, *Tiziano,* I. p. 128.

2) Vedi Doc. III.

avere, dopo quasi mezzo secolo, dimenticata la delusione che gli aveva amareggiato gli esordi della sua carriera, e l' atto ingeneroso del proprio maestro. La circostanza che Tiziano tardò fino al 1523 a consegnare la sua tavola [1]) non esclude che l' ordinazione gliene fosse stata data quattro o cinque anni prima; sapendosi come non pari alla diligenza che era solito spiegare nell' accaparrarsi i lavori, fossero in lui la sollecitudine e la puntualità nel darvi esecuzione.

Il primo lavoro di cui il Vasari fa parola, eseguito da Paris, è « una storia a fresco nella loggia di piazza, ove si tien ragione », in Vicenza, rappresentante « Noè con i figliuoli », che faceva riscontro ad altra storia, pure a fresco, « il giudizio di Salomone », fattavi intorno al 1511 da Tiziano [2]). Dice il Vasari che chiamato per questo lavoro a Vicenza, vi « andò ben volentieri » e che la sua storia « fu tenuta per diligenza e disegno opera ragionevole e non men bella che quella di Tiziano, intanto che son tenute amendue, da chi non sa il vero di una mano medesima. »

Andarono i due affreschi miseramente distrutti nel 1549 per la nuova fabbrica del palazzo della Ragione, costrutto sopra disegno di di Palladio [3]); onde è a credersi che il Vasari non li avesse neppur visti e ch' egli si sia fatto eco delle parole dello stesso Bordon, il quale, non senza profonda compiacenza, gli avrà riferito i giudizi lusinghieri espressi in Vicenza sulla sua opera; giudizî che lo avevano compensato della mortificazione inflittagli poco prima dal maestro e che, se giunsero alle orecchie di costui, è probabile l' abbiano mosso a sdegno, contribuendo a raffermarlo nel partito preso di osteggiare in ogni modo il giovane e assai promettente pittore.

A questo affresco il Vasari ne fa seguire altri a Venezia, subito dopo il ritorno di Paris da Vicenza; dapprima, come saggio, « alcuni ignudi a pie' del ponte di Rialto », indi « alcune facciate di case per Venezia ». Gli affreschi « a pie' del ponte di Rialto » avranno avuto la sorte di quelli di Vicenza, fino da quando si costruì il nuovo ponte (1588-1592); gli altri non si sa precisamente ove fossero, ma è certo che, come avvenne di tutti gli affreschi veneziani esposti alle intemperie, ben poco, o forse nulla può essere rimasto.

« Chiamato poi a Treviso — continua il Vasari — vi fece similmente alcune facciate » e altri lavori, ed in particolare molti ritratti che piacquero assai ». Meno le facciate, gli altri dipinti trivigiani sono indicati dal biografo con sufficiente precisione, sì da lasciar credere che nulla di molto importante fosse sfuggito al Bordon quando il Vasari lo richiese di notizie.

---

1) Crowe e Cavalcaselle, *Tiziano,* I. p. 256.
2) Crowe e Calvacaselle, I. p. 114.
3) Ibidem.

In Venezia **poi** — prosegue il Vasari — dove quasi sempre è abitato, ha fatto in diversi tempi molte opere », delle quali ne enumera alcune cominciando dalla « storia dell' anello di S. Marco ».

Non vi è dubbio che lo scrittore, per quanto, a primo aspetto, sembri dare alla narrazione un ordine cronologico, non si è prefisso in sostanza che di raggruppare in due elenchi le principali pitture eseguite da Paris nelle varie epoche di sua vita, a Treviso e a Venezia; come più innanzi formò un terzo elenco di opere condotte in altre città d'Italia e all'estero e di altre eseguite bensì a Venezia, ma spedite, dietro commissione, all' estero. Ciò risulta, oltre che dagli elementi intrinseci dei dipinti di Venezia, di Treviso e di fuori in cui si riflettono le varie fasi della tecnica del Bordon, dagli elementi estrinseci: quali, la storia di alcuni degli stessi dipinti o dei loro committenti, e le prospettive degli edifizi che formano lo sfondo di parecchie composizioni, nei vari stili architettonici ch' ebbero voga in Italia dal 1520 al 1570, e servono così a determinare le epoche dei lavori stessi.

Che Paris abbia tenuto quasi sempre la sua stabile dimora a Venezia appare dagli stessi atti notarili trivigiani, nei quali figura quasi sempre come « *civis tarvisinus, habitator* — o — *commorans Venetiis* »; meno che nell' ultimo del 13 Novembre 1557 [1]), ove si qualifica « *pictor et habitator Tarvisii* », e si può spiegare, supponendo un errore materiale del notaio rogante, ma meglio considerando che Paris in quell' epoca si trovava a Treviso forse da qualche mese e vi si doveva trattenere ancora per alcun tempo, onde condurre a termine gl' importanti lavori affidatigli dalle monache di S. Paolo [2]).

Ad eccezione di quest' ultimo atto, la cui data coincide appunto coll' epoca degli affreschi di S. Paolo, gli altri — e dal 1518 al 1555 sono in numero di ben quattordici — non offrono alcun sicuro elemento per arguire intorno a simili coincidenze. Riguardano per la maggior parte l' amministrazione del piccolo podere di Lovadina, e dimostrano quanto diligente ed ordinato fosse il nostro pittore nella cura delle proprie cose, fino dall' età giovanile.

Come prima la madre sua, appena mortole il marito, aveva riscattato dal nobile Liberale Di Rovero, la parte del podere che il medesimo aveva acquistato ai pubblici incanti, così Paris appena fu in grado di farlo, si adoperò a ricuperare l' altra parte che lo zio Alvise aveva nel 1507 [3]) venduta allo stesso Di Rovero. Facendo valere il doppio diritto di prelazione « *ratione cohaerentiae* » e « *ratione consanguineitatis* », egli aveva citato in giudizio donna Laura

---

1) Vedi Doc. XXVI.
2) Vedi Doc. XXIII.
3) *Protocollo del notaio Francesco da Biadene; Arch. not. di Treviso;* 26 Giugno 1507.

vedova di Liberale, quale tutrice del figlio Cristoforo ; quest' ultimo, preso consiglio dallo zio Troilo Dal Corno, s' indusse nel 6 Maggio 1524 1) ad aderire alle istanze del giovane pittore, retrocedendogli la parte del podere rivendicata, per il prezzo originario di acquisto (lire 180), oltre il rimborso delle spese (lire 2).

Per curare la riscossione dell' affitto e per procedere giudizialmente contro il colono che rimaneva spesso in arretrato, Paris nominò successivamente suoi procuratori il medico D.r Marco Olduino nel 1527 2), il nobile Ortensio Tiretta nel 1530 3), il pittore Lodovico Fiumicelli nel 1540 4), il prete Bernardo Gastaldi nel 1555 5), e il dott. Francesco De Lazzari nel 1557 6). — A quel piccolo podere, che gli ricordava i suoi vecchi, egli si mostrò sempre affezionato ; dalla « condizione » veneziana del 1538 risulta che una parte della piccola casa annessa al fondo serviva di abitazione allo stesso Paris, mentre nell' altra abitava il colono: « una caxetta in la qual, parte ne abito mi paris, in laltra lo vilan che governa diti campi ». Cinque anni prima, nell' affittare il podere a tale Andrea da Lovadina gli faceva obbligo di tenere a sua disposizione una camera da letto e di trasportargli le masserizie, da Treviso a Lovadina e viceversa, ad ogni sua richiesta 7).

Il podere figura descritto coi suoi confini nella « condicion de « mi paris bordon : citadin de Treviso habita in veniexia in contra : « de la madona : dalorto over de S. marcilian », scritta di tutto pugno del celebre pittore e da lui presentata il 16 Gennaio 1537 all' ufficio dell' estimo di Treviso, che abbiamo rintracciato nell' archivio del Comune. L' abbiamo identificato 8) come parte del podere di circa campi sedici con casa colonica ai mappali numeri 601-609 del Comune di Lovadina, ora di proprietà del notaio dott. Enrico Piazza. Nella « condizione » del 1566 il podere di Lovadina era ancora compreso nella proprietà stabile del dichiarante 9).

Si può credere adunque che Paris fosse solito recarsi, d'estate, o di autunno, coi suoi, in villeggiatura a Lovadina; avendo così spesso occasione di passare per Treviso e di salutarvi gli amici e i parenti.

È Lovadina una piccola villa della così detta « campagna di sopra » ad undici chilometri di Treviso, in direzione di nord-est, presso

---

1) Vedi Doc. V.
2) Vedi Doc. VI.
3) Vedi Doc. VII.
4) Vedi Doc. XVII.
5) Vedi Doc. XXV.
6) Vedi Doc. XXVI.
7) Vedi Doc. XII.
8) Vedi Doc. XV.
9) Vedi Doc. XXIX.

il fiume Piave. Non mancano nei dipinti del Bordon le impressioni del verdeggiante paesaggio della campagna trivigiana, soleggiata ed aperta ai venti del settentrione; spesso al piano di Lovadina si sostituiscono le vaghe ondulazioni dei vicini colli d'oltre Piave che offrono maggiori risorse pittoriche, ma nelle più lontane vedute alpestri ricompare il largo orizzonte di Lovadina e delle ville contermini, ove si delineano, in distanza, i profili azzurri dalle tinte degradanti, delle prealpi del Bellunese e delle dolomitiche del Cadore.

Dicemmo che il Vasari — o più propriamente lo stesso Bordon ch' ebbe a fornirgli i materiali per la biografia — non intese di seguire un ordine strettamente cronologico nel far precedere i lavori di Treviso a quelli di Venezia, e questi a quelli dipinti o spediti fuori delle due città. Nella impossibilità di considerare partitamente ed in ordine di tempo la sua opera attraverso i pochi documenti che si hanno di lui, ci siamo indotti a seguire l'ordine tenuto del biografo aretino, procurando tuttavia di determinare entro ciascun gruppo l' epoca approssimativa dei singoli dipinti in relazione ai documenti che li riguardano direttamente od indirettamente, e colla scorta degli elementi intrinseci od estrinseci dei medesimi dipinti.

E per cominciare da Treviso, noi crediamo che, come prima a Vicenza e indi a Venezia, anche a Treviso Paris abbia fra il il 1518 e il 1520 dato « saggio » della sua abilità nel dipingere qualche facciata di casa; lo dice il Vasari e questo dovrebbe bastare. Ne troviamo la conferma nel Ridolfi, il quale così si esprime: « stimasi delle cose sue primiere nella contrada dei due passi sopra « la casa de i Tiretta la favola di Atalanta con altre figure, hor « danneggiate dal tempo ». Lo storico della pittura veneziana equivocò certo sul nome della via, essendo noto che i nobili Tiretta avevano le loro case alla Roggia, frescate di dentro e di fuori. Oltre al Bordon vi avevano lavorato Francesco Dominici « con alcune opere a fresco », come attesta lo stesso Ridolfi 1), e fino dal 1507 quel maestro Gio. Matteo fu Giorgio teutonico ch' ebbe parte nei celebri affreschi della casa Barisan in piazza del Duomo e della Scuola del Santissimo 2) e che in casa Tiretta « *ad Rogiam* » dipinse i soffitti e le pareti di alcune stanze 3) ove, forse ebbe sede quell' accademia

---

1) I. p. 217. — Il Ridolfi menziona anche i freschi del Dominici nella villa dei Tiretta a Trebasaleghe, dei quali non v' è più traccia; noi vi aggiungiamo quelli non ispregevoli della facciata della villa ch' era pure dei Tiretta, a Cusignana, e gli altri, assai più importanti, della grande sala, ove nel fregio di un finto colonnato è svolta con rapidi tocchi di mano maestra una serie di scene mitologiche, ridonate testè alla luce di sotto l' intonaco che le copriva, per lodevole iniziativa dell' attuale proprietario dott. Francesco Agostini.

2) G. Biscaro — *Note storico-artistiche trivigiane,* estratto dal periodico « *Cultura e Lavoro* » Treviso, 1897 e *Note storico-artistiche sulla Cattedrale di Treviso,* estratto dal periodico « *Nuovo archivio veneto* ». Tomo XVII. parte II.

3) *Protocollo del notaio Gio. Matteo di Spilimbergo; arch. not. di Treviso;* 15 Ottobre 1507.

di lettere, musica e scherma che secondo il cronista Bartolomeo Zuccato, i nobili Ortensio Tiretta ed Antonio Avogaro avevano fondato a Treviso nella seconda decade del secolo XVI 1).

Di tutte queste pitture murali, così di dentro come di fuori, non vi è più traccia, essendo le case dei Tiretta state in più riprese completamente trasformate.

Noi pensiamo che possano essere di Paris Bordon i bellissimi affreschi della casa al civico n. 10 di via Cavour, che portano la data del 1528. Lo argomentiamo dallo sfondo architettonico, partito per il quale il Bordon mostrò sempre predilezione e speciali attitudini, dalle figure sporgenti a mezzo busto nei riquadri sotto la cornice del tetto, dal meraviglioso incarnato e fine modellato degli ignudi trasportati nel civico Museo, pur troppo in deplorevoli condizioni, e dallo splendore delle tinte in tutto degne di un artista uscito dalla scuola di Tiziano; come appare raffrontando gli affreschi in parola e più particolarmente gli ignudi col Cristo risorgente che Tiziano aveva dipinto sulla facciata della scuola del Santissimo nel 1517.

Per questi affreschi furono fatti i nomi del Pordenone, di Gerolamo da Treviso, *juniore*, e perfino di Pier Maria Pennacchi che era morto da oltre un decennio! Quanto al Pordenone, oltre che nel 1528 egli doveva trovarsi nel Friuli, ci sembra che manchi nelle figure quel fare largo e grandioso che lo distingue e che si osserva negli affreschi della Cappella Malchiostro e in quelli del chiostro di S. Stefano a Venezia, e facciano pure difetto nella composizione quegli sforzi d' ingegno di cui tanto si compiaceva c che non di rado lo facevano trascendere nel volgare; quanto al Girolamo da Treviso a prescindere che della sua presenza in patria non ci fu mai dato di rinvenire prova qualsiasi nei molti spogli di atti notarili e di libri e registri delle corporazioni e confraternite cittadine, se è suo « il Giudizio di Salomone » in via due passi, ora Manin, attribuitogli dal Ridolfi, si dovrebbe escludere ch' egli possa essere autore anche degli affreschi di via Canova; riscontrandosi nella storia di Salomone molto maggior movimento nella composizione, maggiore vivezza nelle figure ed un diverso modo di colorire, e nei fregi dipinti sotto il cornicione del tetto una particolare tendenza al grottesco di cui non vi è traccia nell' altra facciata 2).

---

1) Cronaca di Treviso, ms. n. 596 nella Biblioteca comunale di Treviso.

2) Non dobbiamo sottacere che taluna delle figure a mezzo busto sotto il cornicione presentano nelle carni le tinte rossastre che si osservano negli Apostoli della « Assunta » di Domenico Capriolo (1520) nella Cattedrale e che qualche analogia si può riscontrare fra i putti del bellissimo fregio in tinta gialla su fondo azzurro, cogli angeli della « Assunta ». Se non che la data del 1528 segnata nella facciata, confermata dalle iscrizioni: *Tempore penuriae, Belli crudelissimi, Pestilentiae acerbissimae,* è la data della morte del Capriolo, ucciso barbaramente il 3 Ottobre di quell' anno (G. Bampo, *Spigolature dell' Archivio Notarile di Treviso,* in *Archivio Veneto,* XVI.). Se l' affresco appartiene al Capriolo, sarebbe senza dubbio l' ultimo suo lavoro. — Noi

Il Burchiellati, in uno scritto tuttora inedito, assai interessante per la storia edilizia ed artistica di Treviso, che porta la doppia data del 1629 e 1630 1), parlando del « signor Gasparo Spineda, nobile generoso » ch' egli aveva conosciuto in gioventù, ricorda che lo Spineda « alla piazza di S. Leonardo si fabricò già 70 anni intorno quel « gran casamento anzi palazzo, di due gran faccie anzi tre, con tanti « marmi e gratiosamente dipinto di ottima mano, ma non so se fu « il Bordone, o il Fiumicelli....; era io di dieci anni in dodici et mi « restava attento per non dire attonito a mirarlo, dico la pittura di « nobile inventione et variata e grande e grave e lucido e illustre (sic) ». È a notarsi che il Burchiellati nacque nel 1548.

Gli affreschi, già ridotti in pessimo stato dalle ingiurie del tempo, andarono miseramente distrutti in un generale ristauro del palazzo compiutosi nella prima metà del secolo XIX. Pur troppo è stato questo il destino della maggior parte degli affreschi che decoravano le facciate di moltissime case della città, dalle larghe fascie, con animali simbolici e dai disegni geometrici nelle volte del palazzo dei Trecento e dalle fascie istoriate nella loggia dei Cavalieri, fino alle grandi composizioni a chiaro scuro della fine del secolo XVI nell' Episcopio ed in altre case private.

Dapprima l' azione edace del tempo, indi, anche quando la conservazione non avrebbe portato alcun sacrificio al proprietario, la preferenza datasi nella prima metà di questo secolo all' architettura — se pure merita questo nome — a bianco intonaco e a magre modanature insegnata nella scuola dell' Università ai signori ingegneri cui mancava il senso dell' arte.

Nulla vi è di inverosimile nel racconto del Burchiellati per ciò che riguarda il Bordon. Come si vedrà in appresso, è appunto fra il 1557 e il 1558 ch' egli fece i grandiosi affreschi di S. Paolo. Anche i distrutti affreschi, a fascia di putti ignudi, della facciata di casa Rovero a S. Leonardo potevano esser suoi.

Di nessuno dei cinque ritratti di personaggi trivigiani che secondo il Vasari, Paris ebbe a dipingere, siamo riusciti a seguire le tracce; 2) il che non vuol dire che siano andati distrutti. I ritratti del

---

invitiamo gli egregi cultori della critica dell' arte che si sono fin qui tanto occupati di questo modesto pittore, quasi trivigiano, attribuendogli un gran numero di dipinti che certamente non gli appartengono, a prendere in attenta considerazione gli affreschi della casa di via Canova e la pala della « Assunta », opera quest' ultima autentica del Capriolo, che meglio della piccola « Adorazione dei pastori » può far conoscere ed apprezzare i pregi e i caratteri delle sue pitture.

1) *Gli sconci e diroccamenti di Trevigi ecc.* c. 12, mss. Busta III.ª dei manoscritti di Bart. Burchiellati, nella Biblioteca Comunale di Treviso.

2) La nobile Contessa Linda Onigo-Rinaldi, cui ci siamo rivolti per informazioni gentilmente ci ha fatto sapere che non esiste in casa Onigo alcun ritratto di Paris Bordon; ve ne sarebbero bensì due di Giorgione. Sono certo i due ritratti che i signori Crowe e Cavalcaselle hanno potuto vedere verso il 1870 e giudicarono di mano di Girolamo, *iuniore*. (*A History of Painting in North Italy*, II. 1871, p. 230).

Bordone sono dispersi nelle Gallerie pubbliche e private d' Europa ed uno solo — quello del Louvre — porta il nome del personaggio.

Il « magnifico messer Alberto Unigo » dovrebbe essere quell' Alberto Onigo che gli alberi genealogici della illustre famiglia trivigiana segnano come nato nel 1535 da Alessandro e pronipote di Agostino, cavaliere e Senatore di Roma 1); non l'altro Alberto, pronipote dell'Alberto († 1506), cavaliere ed « Auditore nella curia » della regina Cornaro in Asolo, che fu Decano nella Cattedrale fra il 1562 e il 1580 2). Il titolo di « magnifico messer » non è da ecclesiastico.

Data l' età dell' Alberto fu Alessandro Onigo il suo ritratto dipinto dal Bordon doveva essere di un giovane. Il Burchiellati così parla di lui in un altro suo scritto inedito del 1630 3): « il sig. Alberto suo fratello (di Bonsembiante Onigo) », alto come lui, ma di più severo ciglio; « lo quale ho poi veduto andarsi con le ferle (gruccie) « stroppiato per cagion di ferita ». Dell' Alberto, decano, lo stesso Burchiellati, chiamandolo per errore Marco, dice che somigliava a suo padre: « o' che bell' huomo o' che barone, o come andava grave « et ben fornito, et sodo et lieto sempre » e, che di lui « si vede ancor « la imagine nel quadro della Processione della Beata Vergine in « Chiesa ove n' è tra tant' altri, e li conobbi tutti ecc. » La « Processione della Beata Vergine » è quella del Dominici ora nella sagrestia dei Canonici in Duomo, dipinta nel 1571, ed il Decano Onigo dovrebbe essere il prelato che precede immediatamente il Vescovo — Giorgio Cornaro — ed il Podestà — Giustiniano Giustiniani —, disegnato in profilo, dal portamento pieno di dignità e dai tratti distinti.

Il secondo ritratto ricordato dal Vasari è quello di « messer Marco Serravalle ». Troviamo costui nel 1527 presente ad una procura rilasciata da Paris al medico Olduino 4); era nato nel 1499. Il Mauro così ne parla 5): « ma a' giorni nostri Marco di Giovanni, ve- « nerando vecchio et gentilhuomo di belle qualità fu conosciuto molto « atto a ricevere a pubblico nome Bona Regina di Polonia che pas- « sando per Trevigi l' anno 1556 fu alloggiata nel Palazzo Bressa, et « fu di ciò molto lodato ».

Di « messer Francesco da Quer » sappiamo che nacque nel 1520; fu giureconsulto di buona fama e morì di peste nel 1576. Il Burchiellati dice ch' era « un grand' huomo, gran doctore et oratore

---

1) Mauro Nicolò; *Genealogie trivigiane*, mss. n. 639 della Biblioteca Comunale di Treviso.

2) Dai *Libri degli atti capitolari*; nell' Archivio Capitolare della Cattedrale di Treviso.

3) *Bilancia trivigiana del dottor Burchiellati*, 1630, mss. Busta III.ª dei manoscritti di B. Burchiellati, nella Biblioteca Comunale di Treviso.

4) Vedi Doc. VI.

5) *Genealogie ecc.* mss. n. 609 della Biblioteca Comunale di Treviso.

» insieme; come ne fu oratore al Prence et Cavaliere insieme Gio-
« vanni suo gentilissimo figliolo ma di minor competenza » [1]).

Il « canonico Rovere » è il nobile Giulio fu Sebastiano di Rovero, canonico della Cattedrale; nato nel 1498, morì nel 1571, come risulta dall' epitafio che stava scolpito sopra la sua tomba in Duomo nella cappella di S. Rocco [2]).

Quanto a « monsignor Alberti » non sappiamo neppure chi fosse; il titolo di monsignore indicherebbe un dignitario ecclesiastico.

Dalle pale d' altare dipinte per Treviso, la prima in ordine di data dovrebbe essere quella di S. Lorenzo, ora in Duomo; lo argomentiamo dalla composizione simmetrica, tradizionale della scuola belliniana nelle così dette « Sante Conversazioni » raccolte sotto un padiglione a volta o nello sfondo di una cappella, col santo titolare in mezzo sopra un trono od un piedestallo, fiancheggiato da due o quattro o più santi che gli fanno riverente omaggio, e dalla grazia tutta giorgionesca del S. Sebastiano le cui forme giovanili dalle tinte rosee ricordano gl' ignudi della casa di via Canova, ed il « Cristo Risorgente » di Tiziano. La pala adornava l' altare maggiore della Chiesa parrocchiale di S. Lorenzo; è probabile fosse stata ordinata al pittore dai parrocchiani intorno al 1530, forse per iniziativa del Rettore della chiesa, ch' era quel prete Bernardo Gastaldi che Paris nominò suo procuratore nel 1555 [3]).

Alla stessa epoca assegniamo la pala di S. Girolamo, ora nella comunale Pinacoteca, che è pure una « Santa Conversazione », colla Vergine e Gesù Bambino in mezzo sopra un alto seggio, ai lati S. Girolamo, e S. Gio. Battista; il padiglione qui è scomparso e la scena si svolge all'aperto con maggiore libertà di azione. Proviene dalla chiesa di S. Girolamo ch' era stata ricostruita verso il 1528 dai Gesuati, sotto il priorato di frate Alessandro da Martinengo, mercè le elargizioni di parecchi cittadini, particolarmente del nobile Alvise da Lancenigo, il quale nel 28 Maggio di quell'anno [4]) offerse al Convento cento ottanta ducati » *ut quo magis ecclesia praedicta erit* « *ampla et ornata* ». Anche le analogie che si riscontrano nella composizione di questa pala con quella di Lovere (1522-24) e nel tipo del S. Gio. Battista con uno degli Apostoli della *Pentecoste* a Brera (1522-24) conducono a ritenere che non sia posteriore al 1530.

Intorno al 1550 è da collocarsi la piccola pala della « Natività di Gesù Cristo e appresso una risurrezione » dipinta ad istanza del « sig. Vicario » ossia di « Andrea Salamon, canonico di

---

1) *Bilancia trivigiana del dottor Burchiellati,* ib.
2) *Epitaphiorum dialogi,* di B. Burchiellati — Venezia 1586, p. 219.
3) Vedi Doc. XXV.
4) *Nei protocolli del notaio Francesco da Biadene.*

« Treviso, luocotenente et vicario general del R.mo et Ill.mo monsi-
« gnore et signor Cardenal Pisan vescovo di Treviso », com' egli si qualifica nel suo testamento del 17 Agosto 1557 1), per un altarino che stava addossato ad uno dei pilastri della nave maggiore della vecchia cattedrale, vicino al pulpito. Ricostruita la chiesa nella seconda metà del secolo XVIII, l'altare colla pala venne trasportato nella sagrestia dei Canonici, e si identifica collo stemma Salomon che sta sì nella pala che nei piedestalli delle colonnette dell'altarino.

Il testatore dopo avere rammentato che aveva « fatto far la « pala de Gaio 2) in la qual — diceva — ho speso lire 33 e soldi 18 « senza il depentor di santi (sic) », venendo a parlare dell'altare che aveva fondato in Duomo sotto l'invocazione della « Madonna di Loreto », così si esprimeva: « Che li miei commissari.... faci far un « san Piero et un san Andrea de marmoro over de bronzo a qualche « valente scultor da metter in li do nichi che sono su el mio altar; « m.° Paris depentor, quel che ha depento la pala, ma fa far (mi « ha fatto fare) marcha con un maistro fiorentin, al qual li ho dà « quattro ducati in do volte; el seria ben recuperar tal denari, quando « el non haverà fatto li santi; el nostro marca fo in dodese ducati ».

Sotto la pala dell'altare stava uno zoccolo marmoreo, ora murato nel corridoio per cui si accede alla Biblioteca Capitolare, che reca scolpita la seguente iscrizione:

ANDREAS SALOMONO CAN. TAR. R. D. CAR. PISANO·EPI
TAR. LOCUTENEN. ET VIC. ANNOS XXII ET VITRA OF
FICIO HONESTISS. FVNCTUS PIE EREXIT AC DOTAVIT.
M D . L I .

Se ne deduce che la piccola pala fu dipinta verso il 1550; nella stessa occasione Paris aveva indotto il vicario Salomon ad ordinare ad uno scultore fiorentino residente a Venezia, due statuette da collocarsi al di sopra dell'altarino in certe nicchie, scavate forse nel pilastro, accosto al quale l'altarino era stato appoggiato. Non siamo in grado di determinare chi fosse lo scultore fiorentino, amico di Paris; non il Sansovino 3) perchè troppo legato a Tiziano, nemico al Bordon, e perchè il prezzo di dodici ducati per due statue, anche se piccole, sarebbe stato troppo meschino per un artista della sua fama. Certamente le due statuette non furono eseguite, perchè nessuno degli scrittori di cose trivigiane ne fa parola.

---

1) Vedi Doc. XXVII.

2) È la pala all'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Gaggio, rappresentante S. Pietro, S. Bartolomeo e S. Andrea, dal Cricco attribuita a Rocco Marconi (*Lettere sulle belle arti Trivigiane*, 1833 p. 173).

3) A notarsi una sentenza arbitrale proferita dal Sansovino « Nos Jacobus Sansuinus florentinus habitator ad praesens Venetiis » — nel palazzo del comune di Treviso il 29 Gennaio 1546, quale arbitro in una controversia pendente tra i fratelli Albrighetto e Bartolomeo Rinaldi. *Protocolli del notaio Antonio Torreselle; Arch. not. di Treviso.*

Già il Federici, accennando alle pitture del Bordon nella chiesa di S. Paolo delle monache di S. Domenico, riferiva risultare dai registri del convento del 1557 che il Bordon aveva dipinto a fresco « le tre cappelle maggiori con arabeschi, chiaroscuri e finti marmi e « bellissime figurine d'intorno » e che costruttosi nello stesso anno 1557 l'organo e « dipinto il pergolo da certo Giampietro, il Bordone « ci dipinse otto piccole storie sull'organo stesso, cioè il sagrifizio « d'Abramo, Davide che vince Golìa ecc. » nonchè « le portelle del- « l'organo con S. Paolo e S. Domenico ».

Si domanderà taluno perchè mai il Federici non abbia pubblicato le registrazioni ch' egli diceva d'aver esaminate. La risposta il lettore potrà trovarla portando la sua attenzione sulle numerose note che abbiamo ricavato dai libri « *Procura* » del monastero [1]; vedrà come Paris Bordon non abbia avuto parte alcuna nelle pitture dell'organo, appartenenti invece al Fiumicelli — « m.° Ludovico depentor » — meno « il pergolo » che era stato dipinto da « m.° Zan piero depentor [2] ».

Abbiamo cominciato col riportare una nota del 16 Novembre 1545 relativa alla pala della « Pietà » di Lorenzo Lotto, ora a Brera, perchè inedita; la frase « per supplimento » dimostra come il Lotto non si fosse accontentato del prezzo quale era stato convenuto in ducati sedici col mezzo del « R.° m.° in Theologia m.° Vincentio da S. Nicolò » [3], ma abbia voluto un sopra prezzo di sei ducati. Le monache pagarono, ma probabilmente si sarebbero guardate una seconda volta dal ricorrere alla sua opera. Questo diciamo perchè tutta la vita del Lotto è un continuo ripetersi di simili incoerenze che devono avere contribuito ad allontanargli il favore e le simpatie del pubblico.

Le « spese nella fabrica della giesia » cominciarono l'anno 1550 e terminarono nel 1558. La chiesa fu ricostruita quasi dalle

---

1) Vedi Doc. XXIII.

2) Si chiamava Gian Giacomo dai Melloni fu Lodovico da Cremona. La prima notizia che si ha di lui è in un atto del 6 Novembre 1539 (*nei protocolli del notaio Gio. Gerolamo Toscan*) relativo ad una casa presa in affitto dal pittore Fiumicelli, in cui il Melloni interviene quale teste e si dice « *pictor e Venetiis* », forse perchè era allora venuto da Venezia a stabilirsi in Treviso. Nel 1556 lo troviamo arbitro con tal m.° Giacomo pittore per la stima di certi affreschi dipinti da « *m. Franciscus pictor* » nella casa di « ser Hieronimo a Corona spitiaro » (*nei protocolli del notaio Varago Varago*); nel 1564 era creditore di cento ducati verso maestro Sebastiano « *incisore lignaminum Tarvisii .... causa pingendi et deaurandi pallam unam altaris quam ipse m. Sebastianus fecit et vendidit massariis Ecclesiae Sancti Pauli de Brayda* » (Breda; — *nei protocolli del notaio Giampietro Oliva*). Infine nel 1570 abbiamo il suo testamento nel quale lascia a « Zambattista Fontana mio amorevole amico tutti li desegni saranno segnati B. F. per un minimo segnal d'amor » (*nei protocolli dello stesso notaio*). La distruzione del pergolo dell'organo della chiesa di S. Paolo, che conteneva le otto piccolo storie — forse in chiaro-scuro — indicate dal Federici, non ci permette di dare un giudizio sulla valentia di questo oscuro pittore cremonese che passò quasi tutta la sua vita a Treviso.

3) *Libro dei conti* di L. Lotto; *Le Gallerie nazionali d'Italia* I. 1894 — 10 Febbraio 1545.

fondamenta con una spesa, compresi gli affreschi e l' organo nuovo, di oltre due mila ducati.

Il Cima 1) la lodava come « assai vaga e spaziosa... una delle più belle chiese di monache che siano in Trevigi, » ed il Federici senz' altro ne attribuiva l' architettura a Tullio Lombardo. Le registrazioni mostrano invece che la costruzione fu assunta e condotta, da principio sino alla fine, da « m.° Beneto tagliapria » per i lavori da scalpellino, e da « m.° Antoni (sic) muraro » per quelli in muratura, senza intervento di architetto od ingegnere; solo più tardi, quando si volle sostituire al fregio dipinto sotto il soffitto, un cornicione in pietra, si ricorse ad un m.° Antonio *protto* che ne eseguì il modello.

Nel 1552 le opere in muratura e parte di quelle da scalpellino, nell' unica nave, dovevano essere compiute, se « maestro Francesco depentor » aveva già « depento el coperto (forse il soffitto a cassettoni di legno) el frixo (una fascia sotto il soffitto), el marmoro finto (nella parte inferiore delle pareti) e il de fora dalle capelle (il frontone di sopra e ai lati delle tre cappelle absidali) ». A questi affreschi tennero dietro, mano mano che proseguivano i lavori di muratura e da scalpellino, quelli « delle tre capelle » dell' abside fra il 1553 e il 1554, della cappella di Santa Caterina nel 1554, e della cappella di S. Paolo fra il 1555 e il 1556. Di tutte le dette pitture, che importarono una spesa di circa cinquanta ducati, è indicato autore « m.° Francesco depentor, » probabilmente il Francesco Beccaruzzi da Conegliano che dimorò quasi sempre a Treviso 2). Nel Dicembre

1) *Le tre faccie di Trevigi* III. Chiostro, c. 258, mss. n. 643 nella Biblioteca Comunale di Treviso.

2) Noi supponiamo che il « m.° Francesco depentor » delle registrazioni del convento di S. Paolo, fosse il Beccaruzzi, sebbene il medesimo sia quasi sempre indicato nei pubblici atti « de Conegliano » e sebbene vi fossero a Treviso verso la metà del secolo XVI altri due pittori a nome Francesco, — un « magister Franciscus paduanus pictor q. Jo. Antonii Zavarini hab. Tarvisii » (*atto 2 Aprile 1557, nei protocolli di Liberale da Miane*) ed un « magister Franciscus tarvisinus pictor q. magistri Dominici pictoris (*atti 4 Aprile 1551 e 5 Aprile 1552, nei protocolli di Francesco Istrana*). Del primo non abbiamo alcuna notizia che ci autorizzi a ravvisare in lui qualche cosa di più di uno dei tanti pittori da dozzina che pullulavano nella nostra città durante la seconda metà del secolo XVI. Quanto al secondo, il nome e la paternità fanno sospettare ch' egli fosse il trivigiano Francesco Dominici, l' autore della bellissima « processione » nella sacrestia dei canonici in Duomo, il quale, in difetto di cognome proprio, poteva avere preso a chiamarsi latinamente dal nome del padre. — Nel censimento del Comune, del 1524 (*Archivio del Comune, Estimi* - Libro 159) figura un « m.° Domenego de Venetia q. Pasqualino da Venetia depentor » d' anni 36 con un figlio a nome Francesco d' anni 6. Domenico fu Pasqualino fu un discreto artista, come si può vedere dai grandiosi affreschi della casa Rolandello, ora Moretti-Adimari, in via del Risorgimento, ch' egli dipinse verso il 1541 (*atto 19 Dicembre 1541, nei protocolli del notaio Gio. Gerolamo Federicis*) e che Crowe e Cavalcaselle attribuirono ad uno scolaro di Gerolamo da Treviso *juniore* (*A History of Painting in North, Italy II.* Londra 1871).

Il figlio Francesco era nato nel 1518, e s' egli è il Dominici della « processione » sarebbe morto a sessant' anni nel 1578; come si rileva dal Burchiellati, il quale c' informa che il Do-

1556 si era già fatto il contratto col tagliapietra, maestro Antonio « da san Vidal » in Venezia, per il pavimento della chiesa; il che dimostra che erano le opere di decorazione murale già presso che al termine.

Le registrazioni del Marzo 1557 provano che fu presa la repentina decisione di mandare in aria quasi tutta la nuova decorazione; si fecero « spicconare » e poi smaltare a nuovo « la cappella grande e le due piccole, » e il frontone del coro — « lì dali nichi » — e si diede il bianco a tutta la chiesa « dalla cima fin a terra. » Successive registrazioni dello stesso anno accennano al « modello deli cornisoni » e alla loro esecuzione.

È sotto la data 4 Settembre 1557 che abbiamo notizia del pagamento di ducati trentuno, — lire 192 s. 4 — « a messer **Paris Bordon** per haver depento le tre capelle et fatto el marmoro dalle bande deli Nichi »; sotto la stessa data figurano pagate lire 16 s. 12 a « m.° Zanpiero depentor per haver depento li cornisoni e il pergolo del organo ». L'anno dopo ai 15 di Settembre è registrato il pagamento di lire 75 s. 12 (ducati 12) « a misser **Paris Bordon** per haver depento la capella di Santa Cattarina », mentre si pagavano lire 13 s. 8 a « Toni ortolan per aver spiconà e smaltà la capella » medesima.

E per finire quanto si riferisce alle pitture nella chiesa di S. Paolo durante questo periodo di tempo, al 31 Ottobre dello stesso anno 1558 è segnato il pagamento « a m.° Ludovico depentor — Lodovico Fiumicelli — per aver depento il dito organo », di ducati dieci pari a lire 62. Le registrazioni non ci illuminano in verun modo sulle ragioni che possono avere consigliate le monache a rinnovare tutta la decorazione pittorica della chiesa e delle cappelle; ogni congettura al riguardo ci parrebbe campata in aria. Per la storia giova anche ricordare che le pitture di « m.° Francesco depentor » furono eseguite sotto il priorato della « R.da madre Julia Medolo meritissima »

---

minici mancò ai vivi sei anni dopo avere dipinto « la processione » che porta la data del 1572. (*Gli sconci e diroccamenti di Trevisi* (1626-1630); *mss. inediti nella Biblioteca Comunale di Treviso*). Certo, se stiamo al Ridolfi (I. p. 217) che fa morire il Francesco Dominici a 35 anni, si dovrebbe escludere l'identità sua col pittore Francesco fu Domenico; ognuno sa tuttavia che il Ridolfi è poco o niente attendibile in simili notizie che raccattò qua e là senza ombra di storico discernimento. La famiglia Dominici non è compresa nelle *Genealogie* del Mauro; nè a noi fu mai dato di trovarne traccia nel grande numero di protocolli notarili del secolo XVI che abbiamo diligentemente spogliato. D'altronde l'assunzione di un cognome dalle forme latine per parte dell'autore della « processione », si può spiegare, considerando che il Francesco Dominici era fornito di una certa coltura letteraria e si dilettava di poetare; come si può vedere dal sonetto ch'egli dedicò al Burchiellati, pubblicato in fine della prima parte dei *Tyrocinia Poetica* (Padova 1577). — E però, pur inclinando a ritenere che il « m.° Francesco depentor » degli affreschi di s. Paolo fosse il vecchio Beccaruzzi, non possiamo escludere ch'egli fosse invece il Dominici.

che aveva retto il monastero per lunghi anni, mentre, quando vi dipinse Paris Bordon, alla Medolo era succeduta « la R.da madre Helena Arpo ».

Degli affreschi di Paris, il Vasari ricorda « Cristo che resuscita, grande quanto il vivo ed accompagnato da gran moltitudine di Angeli » nella cappella maggiore, e « alcuni santi con molti angeli intorno » che dovevano essere nella cappella di destra; egli vi aggiunge anche « Gesù Cristo in una nuvola con la Nostra donna che gli presenta il Domenico », il soggetto della piccola pala che ornava l'altare della cappella di sinistra, scambiando con essa gli affreschi dipinti dal Bordon nella medesima cappella. Delle pitture della cappella di S. Caterina, alla quale si passava attraverso « una piccola chiesa con altare della Beata Vergine », dalla cappella a destra del coro 1), il Vasari non fa alcuna menzione. È lecito argomentare che accennandosi nelle registrazioni del convento genericamente alle pitture delle quattro cappelle, si abbia avuto riguardo soltanto agli affreschi. Il silenzio intorno alla pala di S. Domenico si può spiegare pensando che fosse stata eseguita per commissione non delle monache ma di qualche pio cittadino. Il prezzo di quarantatre ducati pagato a Paris è assai discreto, considerando l'importanza delle opere eseguite, attestataci dal Vasari e dal Federici, e i prezzi che abitualmente egli doveva guadagnare lavorando per commissione di principi e signori stranieri.

Disgraziatamente nulla più rimane di tutti questi affreschi; andarono distrutti colla demolizione delle cappelle dell'abside e colla trasformazione del corpo della chiesa nell'attuale ospitale militare, avvenuta dopo la soppressione del convento (1810).

Alla stessa epoca degli affreschi di S. Paolo e forse a qualche anno più tardi dovrebbe appartenere la debolissima pala detta del « Paradiso », già nella chiesa delle monache benedettine degli Ognissanti » ed ora nella R. Accademia delle Belle Arti di Venezia. Secondo la tradizione riferita dal Ridolfi, il Bordon l' avrebbe dipinta nell'occasione che una sua figlia si fece monaca in quel convento; ciò che difficilmente poteva essere avvenuto prima del 1556, considerando che, come si vedrà in appresso, nel 1536 egli non aveva ancora prole. Se non che le nostre indagini nelle carte del monastero degli Ognissanti ci fanno dubitare assai che la tradizione non abbia alcun fondamento di verità; nelle numerose convocazioni del capitolo del convento, dal 1540 al 1580, noi non abbiamo mai incontrata una suora Bordon fra le monache intervenute, che vi sono quasi sempre indicate col loro casato.

---

1) Cima l. c.

Che la pala del « Paradiso » sia stata dipinta intorno al 1558 ci sembra di poterlo arguire da una sentenza proferita il 14 Agosto 1561 dal podestà di Treviso [1]) assegnante il termine fino al successivo Natale a maestro Gerolamo fu Gio. Antonio « lapicida » per ultimare i lavori promessi, « *pro conficiendo altare in ecclesia Omnium Sanctorum* ». Con tutta probabilità l' altare marmoreo in questione — *l'altare*, non *un altare* — era il maggiore, sul quale doveva prendere posto la grande tela del Bordon. La chiesa degli Ognissanti ricostruita dopo il 1520 era piccola e gli altri altari dovevano essere di poco conto, forse di legno. Fra la pittura della pala e la commissione dell' altare al lapicida non potevano essere trascorsi molti anni.

Contemporanei sono certo i due quadretti rappresentanti « la risurrezione » che stavano ai lati dell' altar maggiore, nei quali la figura del Redentore ricorda moltissimo il S. Sebastiano della pala.

Intorno al 1560 si dovrebbe collocare la grande pala della « Madonna degli Angeli » detta anche della « Natività di Gesù », già nella cappella dei nobili di Rovero a S. Francesco ed ora in Duomo. Il Ridolfi assegna a questa tela la data del 1569, tratto, a quanto sembra, in errore da informazioni fornitegli dal « Sig. Liberale Rovero gentilhuomo di rare condizioni.... herede del cavaliere Rovero » che avendola ordinata vi si era fatto ritrarre colla « signora Ottavia sua consorte ».

La data del Ridolfi è manifestamente erronea, come erroneo è il nome della moglie del committente. A farci persuasi del primo errore basta riflettere che il dipinto è ricordato anche dal Vasari. Giova inoltre considerare il testo della iscrizione della tomba dei Rovero ch' era presso all' altare, portante la data del 1567; ove si legge che l' altare era stato eretto dal nobile Alvise per sua divozione e che più tardi il medesimo aveva disposto il monumento a' suoi genitori, Gerolamo e Margherita, e alla moglie Aurelia Pola [2]). La erezione dell' altare a cura di Alvise di Rovero aveva già prima un

---

1) *Foglio volante in una filza di atti dell' archivio del monastero degli Ognissanti, in deposito nell' archivio del Comune di Treviso;* 14 Agosto 1561. « Pro R. dis d. monialibus « omnium sanctorum cum m.° Hieronimo lapicida. — Clariss. d. Potestas et capitaneus... audito « d. Vincentio lovadina uti syndico R.darum d. monialium omnium Sanctorum.... instante « pronuntiari et declarari debere quod. m. Hieronymus q. m. Jo. Antonii lapicida in termino « brevi sibi assignando perfecisse debeat laboreria per eum promissa pro conficiendo altare in « ecclesia omnium sanctorum.... atento quia dictus m. Hieronymus habuit bonam quantitatem « pecuniarum ad dictum computum et jam tempus est ellapsum ad perficiendum dictum opus « iuxta conventionem.... inter ipsas partes celebratam.... et ex altera dicto m. Hieronimo « dicente chirographum esse verum et non potuisse promissa adimplere rationibus et causis « oretenus dictis et petente terminum ad diem Natalis D. Nostri Jesu Christi prox. fut. ad « perficiendum dictum opus.... declaravit quod d. Moniales possint accipi facere laboreria iam « facta et illa conducere facere in monasterium suum et quod dictus m. Hieronymus debeat « perficere totum opus iuxta conventionem usque ad tempus Natalis proximi ecc. ».

2) Burchiellati, *Epitaphiorum dialogi;* Venezia 1583, pag. 217.

ricordo nella seguente epigrafe scolpita nello zoccolo marmoreo della cornice della pala 1):

ALOYSIUS ROVERIVS EQVES EX DEVOTIONE SVA FECIT

È positivo che il Bordon ritrasse l'effigie di Alvise e di Aurelia Pola nei due personaggi a destra della Vergine, in atto di devota contemplazione. Vi accenna il Burchiellati negli « *Epitaphiorum Dialogi* » 2): « *pictura ad modum speciosa, ubi eius auctores ad vivum similes Nativitatem Christi Domini admirantes fuere dipicti* ».

Di Alvise fu Gerolamo di Rovero e di Aurelia fu Nicolò Pola abbiamo l'istromento dei patti dotali, del 25 Giugno 1530, celebrato con grande pompa nel palazzo dei nobili Bressa - Bettignoli parenti della sposa 3). Lo stesso Burchiellati nella « Bilancia Trivigiana del 1630 » 4) ricordava « il Sig. K.r Alvise Rovero, morto non son 40 anni; com- « parve sempre da gran gentilhuomo; per lo più vestiva li rubboni « di damasco a meza gamba ed era grande, facciuto, ma alquanto « maninconico; vedere il suo ritratto e della moglie Pola in S. Fran- « cesco al proprio altare ».

Si può credere che, oltre agli affreschi, ai ritratti e alle pale d'altare, il Bordon abbia dipinto per alcune famiglie trivigiane parecchi quadri così detti « da camera », specialmente « Sacre Famiglie » delle quali egli era andato cogli anni facendosi una specialità. Tale è la « Sacra Famiglia » di proprietà dell'Ospitale Civile in deposito alla Pinacoteca Comunale, che all'Ospitale deve essere pervenuta insieme a qualche eredità, e che dal tipo palmesco della Vergine, la quale ha forme più matronali e meno gentili delle solite Madonne del Bordon, e dall'impasto brillante delle tinte mostra di essere opera giovanile. Così dovevano essere la « Sacra Famiglia » dei Tiretta, che già il Ridolfi riferisce avere fatto a' suoi tempi passaggio in Fiandra, « la Pietà » dei Lancenigo e « le altre divotioni » dei Rossi e dei Reloi, ricordate dallo stesso Ridolfi, delle quali non si hanno altre notizie.

Della presenza di Paris a Venezia « dove quasi sempre è abitato », non siamo in grado di comunicare molti documenti. Tutto si riduce alla sua iscrizione nella matricola della Fraglia dei pittori rinnovata l'anno 1530, come « figurer », cioè pittore che trattava la

1) *Ibidem.*
2) *Ibidem.*
3) *Protocollo del notaio Francesco Biadene; Arch. not. di Treviso.*
4) Vedi nota 3, pag. 23.

figura [1]), e nella matricola dei confratelli della Scuola Grande di S. Marco nel 1535 [2]), al testamento della moglie Cinzia [3]), alle due « condizioni » del 1538 e 1566 [4]), ad una nota nel « libro dei conti » del Lotto [5]) e al suo testamento del 30 Agosto 1563 [6]).

Si è già veduto che nel 1518 il nostro pittore dimorava a San Giuliano; due anni dopo era passato ad abitare S. Moisè [7]). Nel testamento della moglie Cinzia, egli è indicato come « pictor de la contrata de san Marcilian », e nella condizione trivigiana del 10 Gennaio 1537 [8]), si dice « citadin de trevixo habito in veniexia in contra dela madonna dalorto over de san Marcilian ». Lo stesso ripete nel suo testamento e nella condizione veneziana del 1566, in cui aggiunge « in le chaxe de Ruberti ».

Il Tassini riuscì a rintracciare nella « condizione » di « pre Zuan Andrea di Ruberti » del 1566 la casa dei Roberti abitata dal Bordon, in corte del cavallo presso la Madonna dell' Orto: « una (casa) in soler et a piè pian posta in contra de misser san Marcilian in chorte del cavallo la qual habita al presente messer Paris Bordon depentor et me paga de fito ducati dixisette all' anno [9]) ». È questa senza dubbio la casa in parrocchia allora di S. Marziale, ora di S. Cristoforo (vulgo Madonna dell' Orto), ove il grande pittore chiuse i suoi giorni il 19 Gennaio 1571. La casa era forse la stessa che, come riferisce il Temanza [10]), aveva abitato l' Alessandro Leopardi « denominato dal cavallo, come corte del cavallo si chiamò certa domestica piazzuola presso la Madonna dell'Orto adiacente alla sua casa d' abitazione ove fece quel getto ».

La « fondamenta della Madonna dell' Orto » sulla quale si apre la corte del cavallo, si trova in quella parte estrema di Venezia più a tramontana che a levante, che ancora nel secolo XVI era poco popolata. Giardini ed ortaglie si alternavano come a Murano e nelle altre isole dell' estuario, fino alla laguna, dando al quartiere l' aspetto piuttosto di un sobborgo che della città. La spiaggia, allora aperta, offre l' attrattiva di un pittoresco orizzonte ove si scorge il piano verdeggiante di Mestre e l' isola di Murano; più distanti i colli di Ceneda e, quando l' aria è pura e trasparente, le alpi del Cadore dagli azzurri ed argentei profili.

---

1) Vedi Doc. VIII.
2) Vedi Doc. XIII.
3) Vedi Doc. XIV.
4) Vedi Doc. XV e XXIX.
5) Vedi Doc. XXII.
6) Vedi Doc. XXVIII.
7) Vedi Doc. IV.
8) Vedi Doc. XV.
9) Vedi Doc. XXX.
10) *Vita degli architetti e scultori ecc.* — Venezia, 1778 pag. 111.

I trivigiani avevano poco discosto il loro ospizio, nella calle e campiello dei Trevisani a S. Marziale 1), tenuto dalla Scuola dei Battuti a disposizione dei propri cittadini che dovendo fermarsi qualche giorno a Venezia, non avevano i mezzi per stare all' osteria; alla prossima « fondamenta della Misericordia » avevano stazio le loro barche 2). Noi crediamo che lo stesso desiderio di godere in quiete la vista di un largo orizzonte rammentantegli il paese nativo, che indusse nel 1531 Tiziano a lasciare il centro della città e a portarsi nella località di Biri grande, abbia consigliato il Bordon ad abbandonare, intorno allo stesso periodo di tempo, la casa situata nel cuore di Venezia, a S. Moisè, per stabilirsi quasi in un silenzioso eremo vicino alla chiesa della Madonna dell' Orto, non lungi dal luogo ove facevano capo le barche dei suoi concittadini. Colle reminiscenze delle frequenti sue gite in campagna, gli era dato colà scrutare l' orizzonte e ricavarne elementi pittorici pei meravigliosi fondi di paese dei suoi dipinti.

Non abbiamo dati sufficienti per determinare la cronologia delle opere veneziane del nostro pittore. In linea storica nulla sappiamo di più di quello che riferiscono il Vasari ed il Ridolfi; quest' ultimo da accettarsi col beneficio d' inventario. Alcuni dipinti sono scomparsi; parecchi emigrarono all' estero, e di questi non pochi sono andati a finire in mano di privati. Di qua la difficoltà di supplire al difetto di dati storici coll' esame e col raffronto delle opere. Parliamo brevemente delle più importanti fra quelle rimaste a Venezia o che, essendone uscite, fu a noi possibile di vedere.

Cominciando dal famoso « anello di S. Marco », non esitiamo ad affermare che deve appartenere presso a poco all' anno 1535, data della iscrizione di Paris tra i confratelli della Scuola Grande di S. Marco per la quale fu eseguito. Pur presentando spiccato il carattere individuale dell' artista così nella composizione, come nei tipi dei personaggi e nel colorito, è tuttavia rimarchevole l'affinità del dipinto colle grandi opere decorative veneziane del primo trentennio del secolo XVI, dalla « predicazione di S. Marco in Alessandria » del Gentile Bellini alla « presentazione della Vergine al Tempio » di Tiziano; dalla quale ultima più particolarmente ci sembra che derivi.

Un argomento per escludere che possa appartenere ad epoca molto posteriore al 1535, è fornito dalla architettura degli edifizi che costituiscono l' ambiente meraviglioso entro il quale la scena si svolge; essendo la parete a grandi arcate ed il parapetto, con basso-

---

1) Tassini, *Curiosità Veneziane* 1882, p. 643. Nei libri delle « parti » della Scuola dei Battuti presso l' Ospitale Civico di Treviso, vi sono molte disposizioni relative a questa provvida istituzione.

2) Tassini; *ibidem*.

rilievi, della gradinata, al cui sommo sta seduto il Collegio, disegnati nel più puro stile lombardesco ch' ebbe corso a Venezia fino verso il 1520, mentre l' edifizio a doppia loggia con un pennone spiegato al vento, che si vede in distanza, richiama alla mente in modo particolare la torre dell' orologio e le fabbriche pubbliche dello Scarpagnino e di Guglielmo Bergamasco a Rialto (1520-1525). Nulla vi si riscontra che accenni al nuovo stile inaugurato in Venezia dal Sansovino nella Libreria (1536) ed in altri palazzi pubblici e privati.

Giova anche considerare quanto disse il Vasari della bellezza di quest' opera « la quale fu cagione ch' egli cominciò ad essere adoperato da molti gentiluomini ». Se Paris « cominciò » allora a farsi conoscere dalla nobiltà veneziana, segno è che non doveva essere molto innanzi cogli anni.

Senza alcuna ragione i sigg. Crowe e Cavalcaselle, pretendendo di correggere il Vasari che colloca « la presentazione al « Tempio » intorno al 1527, assegnano a questo dipinto la data del 1539. Nella tecnica il grande Cadorino è qui ancora il pittore dell' « Assunta » e della « Madonna di cà-Pesaro »; quando, come nota il Vasari, il maestro compieva i suoi lavori « con tanta sicurezza e « diligenza incredibili da essere veduti da presso e da lontano », mentre più tardi i suoi tocchi, le sue pennellate « erano tirate « via di grosso e con macchie di maniera che da presso non si pos- « sono vedere e da lontano appariscono perfette ». Nè vi si scorge ancora nulla di quel mutamento che gli stessi scrittori riconoscono essersi verificato nello stile di Tiziano verso il 1530, sotto l' impressione della grande arte di Michelangiolo. Anche senza tener conto del modo di colorire e della composizione, e a considerare soltanto un elemento estrinseco che ha pure grande importanza nella determinazione dell' epoca approssimativa di un dipinto, sebbene sovente troppo lo si trascuri, — l'architettura degli edifizî disegnati in prospettiva, — ci sentiamo autorizzati ad escludere che « la presentazione « al Tempio » sia posteriore al 1530.

E qui viene in acconcio di parlare della « tempesta calmata « da S. Marco » che rappresenta la prima parte della leggenda dell' anello; la cui paternità, dopo essere stata a lungo contrastata fra Palma il vecchio 1) e Giorgione 2) viene ora comunemente attribuita al nostro Paris 3). Se riteniamo assai verosimile la supposizione avanzata dal Selvatico e fatta propria dallo Zanotto e dal

---

1) *Le opere di Giorgio Vasari con note di Gaetano Milanesi,* V. p. 243 e seg.; Sansovino, *Venetia città nobilissima, colle aggiunte del Martinoni*, ed. 1633, p. 286.

2) Boschini, *Le miniere della pittura ecc.* 1664, p. 237; Zanetti, *Della pittura Veneziana,* 1771, p. 92; Zanotto, *Pinacoteca della I. R. Accademia Veneta,* 1830-40 I. P. I.; Lanzi, *Storia piltorica,* 2ª ed. 1825, III. p. 85.

3) Burckhardt, *Cicerone,* II. p. 758; Jacobsen, *Repertorium,* 1899, p. 127.

Milanesi [1]) che Paris, quand' ebbe l'incarico di dipingere la seconda parte della leggenda, abbia anche rimaneggiata « la tempesta », che forse era rimasta danneggiata dall' incendio della Scuola ricordato dal Sansovino, ed in particolare la parte della tela ov' è dipinta la barchetta con entro i santi liberatori ed il pescatore, ci sembra invece affatto improbabile ch' egli ne sia stato l' autore nel vero senso della parola. Quanto si è detto sulla fonte alla quale il Vasari ebbe ad attingere rispetto alla vita e le opere di Paris Bordon — lo stesso Paris che si è prestato a dargli esatta contezza di sè e dei principali suoi dipinti, — esclude la possibilità di un così grave equivoco, come quello cui sarebbe incorso il biografo nell' assegnare a Palma il vecchio « la tempesta », qualora ne fosse stato autore il nostro Paris. Senza dubbio costui, se avesse potuto considerare come frutto del suo ingegno un quadro, ritenuto a' suoi tempi una delle meraviglie della pittura veneziana, non avrebbe mancato di rivendicarne con orgoglio la paternità.

Il quadro presenta due rappezzi; uno all' estremità inferiore di destra, ove si vede emergere dai flutti un mostro marino, l' altro a sinistra costituito da una striscia dall' alto fino a due terzi circa della tela, e a sbieco contenente, di sopra, parte della prospettiva di Venezia, e di sotto, nei flutti, la fragile barchetta liberatrice. Secondo ci fu riferito da testimoni quasi oculari, il rappezzo a destra venne aggiunto nella prima metà di questo secolo dal pittore Tagliapietra che ristaurò tutto il quadro; forse in origine il « teler » era stato collocato presso una porta del cosidetto « albergo della Scuola », che faceva angolo entro il quadro. Il rappezzo a sinistra dimostra invece che fu riparato un antico e profondo guasto, per il quale era rimasto distrutta buona parte del centro del dipinto.

Ebbene, mentre nelle piccole figure della barchetta è abbastanza agevole riconoscere la mano di Paris, specialmente nel vecchio barcaiuolo dalla barba fluente che ricorda quello dell' « anello di « S. Marco » e più ancora il vecchio che discende nel Giordano, del « Battesimo di Cristo » a Brera, le figure dei demoni della barca al primo piano ed in particolare gli scorci del capo dei due che seduti guardano in su, non hanno nulla della maniera del pittore trivigiano, quale si può osservare, per gli scorci del capo, nel Salvatore che s' innalza dal sepolcro, nella « risurrezione » di Stuttgart e dei « misteri » a Treviso, nel S. Cristoforo e in molti santi del « Paradiso ». Tutta la composizione rivela vigoria di concetti e vivacità di fantasia; doti queste che nessuno ha mai potuto riconoscere nel nostro Paris.

Avevamo già scritto quanto sopra, quando ci fu dato di rinvenire nei « libri delle parti » della Scuola Grande di S. Marco una

---

1) In nota alla Vita di Jacopo Palma (*Opere di Giorgio Vasari*, V, p. 247).

« parte » proposta dallo « spettabile misser Zuan Alvise Bon Rizo Guardian Grando » della Scuola, approvata a voti unanimi il 19 Gennaio 1533, di dar facoltà al Rizzo « insieme chon li provedadori « sopra la fabricha de poder far far uno over do teleri che mancha in « lo nostro albergo e dar a far al piu over piui suficienti pitori che « sia possibile 1). » Dei quadri posseduti nei varî tempi dalla Scuola di S. Marco il solo che corrisponde alla data di questa « parte » è « l' anello di S. Marco » ; il Mansueti, il Montagna, il Diana, ed il Vettor Belliniano, che per tacere dei fratelli Bellini, avevano colà lavorato, appartengono tutti alla generazione precedente. Si può quindi affermare con certezza che « il teler » dell' « anello di San « Marco » fu dipinto dopo il Gennaio 1533, a cura di « misser Zuan « Alvise Bon Rizo Guardian Grando » della Scuola.

Le nostre indagini trovano appoggio nella circostanza che il Rizzo era zio di Cinzia, moglie di Paris 2). È troppo naturale che il Rizzo abbia cercato di favorire il marito della nipote, allogandogli un' opera di tanta importanza che gli procurava il mezzo di farsi onore. Al ritardo di quasi due anni prima della iscrizione di Paris nella Scuola, avrà corrisposto un simile ritardo per parte dei preposti della confraternita prima di addivenire alla definitiva stipulazione del contratto ; ciò che si verificava di frequente quando, come era delle confraternite, si doveva prima provvedere a raccogliere i fondi mediante offerte e contributi straordinari.

L' accenno ad un secondo « teler » che si era incerti di far dipingere nell' « albergo », potrebbe indicare che si fosse discusso se conveniva ristaurare e completare la prima parte della storia, rappresentata dalla « burrasca », danneggiata gravemente in causa dell' incendio, o se bisognava rifarla del tutto. Quanto si è detto farebbe credere che si sia preferito di conservare il vecchio « teler » e che Paris abbia avuto soltanto l' incarico di ristaurarlo.

All' epoca dell' « anello di S. Marco » crediamo di dovere assegnare « il Cristo fra i dottori » che, da casa Tiepolo ove si trovava in principio del secolo, passò per diverse mani, ed al presente è proprietà del dott. Richter di Londra. È notevole la stretta relazione che corre fra i due dipinti nella lucentezza e nel brio del colore, nella varietà delle tinte, nell' architettura del fondo che anche qui è nel così detto stile dei Lombardi, e perfino nel tipo di un dottore sbarbato ed obeso a destra di Gesù, che sembra la riproduzione del senatore seduto a sinistra del Doge, nel quale, quando il quadro fu a Parigi, fra il 1797 e il 1815, si è creduto di ravvisare i lineamenti di Napoleone I. 3).

---

1) Vedi Doc. X.

2) Vedi Doc. XIV.

3) *Italia pittoresca* di Rogier de Beavoir; e *Quaranta quadri della Scuola Veneta illustrati* da F. Zanotto (Venezia, 1840).

Posteriore di parecchi anni sarebbe la bella pala della « risur-« rezione », ora a Stuttgart, dipinta per le monache di S. Chiara di Murano, di commissione del giureconsulto Alvise Campagnari, detto il Noalese. Le affinità che passano fra questo dipinto e la paletta del vicario Salomon nel Duomo di Treviso che fra gli altri misteri contiene pur quello della « risurrezione », permettono di arguire che i due quadri siano stati eseguiti nello stesso torno di tempo, verso il 1550. Si dovrebbe escludere che la tavola di Stuttgart appartenga ad un' epoca molto anteriore, anche dal costume dei soldati posti a guardia del sepolcro, uno dei quali porta l' elmo dei cosidetti « cappelletti » ed un altro i calzoni lunghi fin quasi al ginocchio.

Il noalese Gio. Battista Rossi che scrisse la vita del suo illustre conterraneo 1), accenna al monumento che il Campagnari aveva eretto in onore di suo figlio Francesco Mario, morto nel 1521, nella chiesa di S. Chiara di Murano, presso l' altare di S. Diego. Nel suo testamento, che è del 18 Agosto 1556 2), il Campagnari, pur rimettendosi quanto alla sepoltura, ai suoi commissari, osservava che i medesimi « potranno haver in consideration el monumento et Altar nostro, qual « è in Santa Chiara de Muran, nel quale è il corpo del q. mio cor-« dialissimo figliolo Francesco Mario, qual hebbi cum la quondam « mia prima consorte, madama Cataluxa Pin sopra il qual già sono « le arme mie e della q. sua matre cum el suo epithaphio »; alludeva il testatore al monumento del figlio, nel cui epitafio padre e madre dicevano che avevano disposta la tomba al povero estinto e a sè stessi. Sapendosi che la Catalusia premorì al marito, il quale dalla seconda moglie ebbe nel 1531 un altro figlio, è d' uopo argomentare che il monumento dati dal tempo in cui era ancora in vita la prima moglie, innanzi al 1530.

La circostanza che la tomba era dappresso l' altare di S. Diego, fa ritenere che l' altare colla pala della « risurrezione » sia stato fondato dal Noalese in epoca posteriore; altrimenti non si avrebbe mancato di collocare la tomba avanti l' altare di famiglia. Questo abbiamo voluto dire per confutare in prevenzione gli argomenti che si credesse di voler desumere dalla data della erezione del monumento, per far risalire alla stessa epoca anche l' altare e la pala della « risurrezione ».

E poichè l' argomento ci ha portato a parlare del Noalese e de' suoi rapporti con Paris, troviamo opportuno di accennare qui ad altre due opere che il Noalese allogò al nostro pittore. L' una è il « S. Giorgio a cavallo », meraviglioso dipinto ch' era all' altar maggiore della chiesa di S. Giorgio dei minori conventuali in Noale ed

---

1) *Memorie di M. Luigi Campagnari*, Venezia, 1789 p. 30.

2) *Protocolli del notaio Francesco Causino ; Arch. not. di Treviso.*

ora adorna le stanze del Vaticano; l'altra, « la Visitazione di S. « Elisabetta » eseguita per le monache benedettine della chiesa di S. Maria della Misericordia fuori del castello di Noale, che non si sa ove sia andata a finire 1).

La pala di S. Giorgio ha una lunga storia che narriamo diffusamente a suo luogo. Qui basti per la cronologia del dipinto considerare che il Rossi invoca la testimonianza « del padre Maestro Fran- « cesco Maria Barioni, ultimo guardiano dell' estinto Convento » il quale gli aveva assicurato « di avere trovato scritto nei Codici di « quell' archivio e in lettera autografa dello stesso Noalese diretta a « fra Martino della Bastìa, professore di sacra theologia, suo parente « nella quale accennavasi perfino il valsente del quadro ». Lamentavasi il Rossi che « quella lettera si fosse lasciata perire in quel pa- « rapiglia di soppressione, da cui nacque miseramente la seconda « jattura »; alludeva alla soppressione del convento avvenuta nel 1768 2) e alle vicende della pala fino al suo passaggio a Roma. In nota osservava lo scrittore che il Della Bastìa « era Governatore del « Convento a' 13 Giugno 1525 ». In uno studio successivo sul convento di S. Giorgio, il cui manoscritto si conserva presso il Municipio di Noale, lo stesso Rossi aggiungeva che la spesa fatta a carico del benefattore fu di lire 100.

Se il 13 Giugno 1525 è — come sembra voler indicare il Rossi — la data della lettera del Campagnari a fra Martino Della Bastìa, si dovrebbe concludere che la pala di S. Giorgio fu dipinta da Paris a venticinque anni. Le analogie riscontrate dal Venturi fra il S. Giorgio ed il primo apostolo a destra della Vergine nel quadro della « Pentecoste », che, come si vedrà più innanzi, appartiene ad uno o due anni prima del 1525, porgono un elemento di conferma delle notizie fornite dal Rossi, scrittore d' altronde assai diligente e degno di fede. Anche il prezzo di sole lire 100 sta ad indicare che si tratta di opera giovanile, eseguita quando il nostro Paris non era ancora salito in grande fama.

Posteriore di cinque anni sarebbe stata secondo il Rossi — non sappiamo in base a quali dati — la pala per la piccola chiesa della Misericordia.

Il Cicogna 3) era d' opinione che la pala di S. Andrea nella chiesa di S. Giobbe a Venezia, sia stata dipinta circa il 1554, dietro commissione della Scuola dei barcaiuoli del traghetto di Mestre e Marghera; lo arguiva dal fatto che in quell' anno i padri zoccolanti di S. Giobbe ebbero a concedere ai confratelli della Scuola di tramutare il loro altare da luogo a luogo nella stessa chiesa. Ma noi

---

1) Federici; l. c.
2) Vedi Doc. XXXV. XXXVI. XXXVII.
3) *Iscrizioni Veneziane*, VI. p. 545.

dubitiamo assai della concludenza di siffatto argomento; nelle tinte lucenti del dipinto, specialmente nel verde chiaro dell' abito del S. Andrea e nel rosa della sua sopravveste troviamo il colorito smagliante dell' « anello di S. Marco » e del « Cristo fra i dottori », colorito che nelle opere posteriori va gradatamente smorzandosi, fondendosi, e diminuendo di vivacità e di varietà.

Un quadro che fa pensare per la sua.... insufficienza, è « l'ultima cena » dipinta per la Scuola del Santissimo in S. Giovanni in Bragora. Si presenta come opera assai giovanile, eseguita forse a poco più di vent' anni. Non altrimenti si possono spiegare le imperfezioni del disegno, gli errori grossolani di prospettiva e certe puerilità nella composizione che non trovano riscontro in nessun altro dipinto del Bordon; pur osservandosi in qualcuno degli apostoli gli stessi tipi riprodotti nella pala della « Pentecoste ». Posteriore alla « risurrezione » di Stuttgart dovrebbe essere « il Cristo morto, pianto da due angeli » che si trovava « nella stanza degli Ecc.mi Capi dell' Ecc.mo Consiglio dei X 1) », ed ora sta nella Cappella del Palazzo Ducale; la morbidezza delle carni, la fluidità e trasparenza delle tinte perfino il paese a colline con alberi sparsi si rinvengono nella « Venere » del Barone Franchetti opera che noi consideriamo appartenere all' ultima decade della vita del nostro pittore.

Ancora posteriore dovrebbe essere il S. Agostino nella chiesa di S. Andrea della Girada, ove Paris si è ispirato al S. Nicolò dipinto da Tiziano nel 1563 per la chiesa di S. Sebastiano. Poichè il Vasari, che dà notizia delle altre opere eseguite da Paris per le chiese e le scuole di Venezia, anche di quelle più deboli e di data più remota, non fa cenno di questo S. Agostino, si può argomentare che sia stato dipinto dopo il Maggio 1566, data dell' incontro dell' Aretino con Paris.

Considerando l' elenco dei dipinti veneziani di Paris, compresi quelli scomparsi in principio del secolo, sorprende di vedere che uno solo e di non grande importanza, il « Cristo morto, pianto da due angeli » fu eseguito per commissione di pubblici magistrati. Questa quasi completa esclusione del nostro pittore dalle pubbliche commissioni, in un' epoca nella quale il Senato e le altre magistrature di Venezia andavano a gara nell' accaparrarsi i migliori artisti per decorare le sale del palazzo ducale e degli altri pubblici uffizî con grandi tele, talvolta coi ritratti dei singoli magistrati che erano in carica, ha qualche cosa di enigmatico, non ostante le spiegazioni che lo stesso Paris, per bocca del Vasari, mostrò di voler dare, ac-

---

1) *Catalogo di tutte le pitture ristaurate sotto la direzione dell' ispettore Pietro Edwards giusta il decreto del Senato 3 Settembre 1778;* manoscritto del Museo Correr di Venezia.

cennando in genere alla sua ritrosìa a mettersi in mostra e a brigare, come gli altri facevano; e ci conduce a pensare a gravi ed insormontabili ostacoli, dipendenti da cause estranee al merito delle sue opere, ch' egli avrebbe quasi costantemente incontrato sul suo cammino. Come diversamente spiegare la esclusione di Paris, dopo il meraviglioso saggio ch' egli aveva dato coll' « anello di S. Marco », dell' abilità sua nel trattare soggetti storici e leggendari, destinati a glorificare la Repubblica, e nel riprodurre in tutto il suo splendore l' ambiente veneziano, la maestà e la pompa del Senato; mentre insieme al grande Tiziano, vediamo occupati, nelle varie epoche dal 1520 al 1570, per incarico dello stesso Senato o di altri magistrati, i due Bonifacio, il Pordenone, il Paolo Veronese, il Tintoretto, per discendere nell' ultimo periodo fino al Salviati, allo Schiavoni, al Lanzani, allo Zelotti e al Franco, questi ultimi a lui tanto inferiori? Narrano bensì i biografi di Tiziano 1) che nel 1537, proponendosi il Senato di far decorare la grande sala dello scrutinio, fu posto il quesito se « fosse conveniente affidare la impresa alla facile (!) mano di « Bonifazio o di Paris Bordone, oppure abbandonarla alle incerte « promesse di Tiziano » e che venuto in quel mezzo il Pordenone a Venezia, si diede a lui la preferenza « senza alcuna titubanza ». Ma di questo racconto, per quanto concerne il Bonifacio ed il Bordon, invano si cercherebbe la conferma nelle fonti veneziane conosciute. I documenti del Lorenzi, citati in nota 2), non contengono alcun accenno in proposito. Siamo quindi autorizzati a porre in quarantena la notizia che al Bordon si fosse comunque pensato, per sostituirlo al suo maestro, caduto, per il momento, in disgrazia.

Dell' abbandono in cui Paris fu lasciato, anche nell' età sua più matura, dagli edili della città, ne è prova anche il concorso bandito nel 1556 per le pitture della sala della Biblioteca, al quale, su proposta di Tiziano e di Sansovino, furono chiamati il Salviati, Paolo Veronese, lo Zelotti, il Franco, lo Schiavon ed altri pittori di riputazione ancora più scarsa degli ultimi tre, senza punto curarsi di comprendervi il Bordon 3).

Vedremo più innanzi in quali rapporti Paris si sia trovato, finchè visse, con Tiziano, e quanto gravi conseguenze gli sieno derivate dalla irreconciliabile inimicizia del suo maestro. Non dobbiamo tuttavia passare sotto silenzio una tradizione che ancora oggidì corre nell' Agordino, ove si hanno di Paris una stupenda pala d' altare nella chiesa di Taibon e gli affreschi di S. Simeone di Vallada —

---

1) I. p. 419.
2) *Monumenti* ecc. p. 194, 204, 213.
3) Crowe e Cavalcaselle, *Tiziano,* II. p. 211.

che cioè il nostro pittore fosse colà riparato per avere offeso un patrizio veneto [1]).

A vero dire la circostanza ch' egli fu anche a Belluno ove fece parecchie opere assai notevoli, due delle quali, ora a Berlino, presentano moltissime analogie colla pala di Taibon, farebbe credere che nella stessa occasione, chiamato dagli Agordini, si fosse spontaneamente recato nella valle del Cordevole, senza avere alle calcagna i birri della Serenissima. Quanto sappiamo della mitezza d' animo, del temperamento equilibrato, della riservatezza e prudenza di Paris e della cura che mostrò sempre per le cose sue, ci rende assai perplessi ad ammettere ch' egli abbia potuto lasciarsi condurre a gravi mancanze verso persone appartenenti al patriziato veneziano, protetto dal rigore di leggi e pene arbitrarie contro ogni attentato al suo prestigio.

Comunque, se cotale tradizione avesse — ciò che non siamo disposti ad ammettere — qualche fondamento di verità, converrebbe portare il confino o l' esiglio di Paris a circa il 1530, epoca alla quale risalgono la pala di Taibon e quelle ora a Berlino.

Da Venezia, oltre alle gite autunnali a Treviso e alla villa di Lovadina, Paris fece alcuni viaggi in Italia e all' estero; egli stesso ne deve avere parlato al Vasari, il quale narra che « conoscendo « Paris che a chi vuole essere adoperato in Venezia bisogna far « servitù in corteggiando questo e quello, si risolvè come uomo di « natura quieto e lontano da certi modi di fare, ad ogni occasione « che venisse, andare a lavorare di fuori di quell' opere che in- « nanzi gli mettesse la fortuna, senza averle a ire mendicando ». È probabile che quì l' Aretino abbia dato forma artificiosa alle parole assai più semplici e alla buona di Paris, il quale, lamentando che a Venezia per avere commissioni l' artista fosse costretto a brigare a destra e a sinistra, avrà lasciato comprendere ch' egli non aveva potuto adattarsi a sistemi tanto contrari alla personale dignità e al decoro dell' arte, e che così, libero di sè stesso e senza impegni, aveva finito per accettare quanti inviti gli

1) Alvisi, *Descrizione della provincia di Belluno* in *Illustrazione del Lombardo-Veneto;* II. 1858, p. 793, e Brentari, *Guida storico-alpina di Belluno-Feltre,* Bassano 1887, p. 576; questi aggiunge che Paris nascostosi nell' Agordino avrebbe lasciato correre la voce d' essere fuggito in Francia. Il Molto Rev. Don Gio. Battista De Lotto, parroco di Taibon, ci confermò per lettera la persistenza della tradizione accennata nel testo, aggiungendo che « fin da alcuni anni si mostrava la casa del sagrestano ora disfatta dove si asseriva aver egli eseguito il dipinto ». È pure tradizione in Vallada che in uno dei dodici Apostoli che appaiono in una delle composizioni dipinte a fresco nella chiesa di S. Simeone, Paris abbia inteso di ritrarre sè stesso. Chi conosce quanto siano vivaci le tradizioni nei piccoli paesi di montagna ove il movimento della popolazione è assai scarso e le famiglie contano secoli di stabile residenza, non può non considerare come assai verosimile la prolungata presenza di Paris sul luogo, fors' anco la temporanea sua dimora a Taibon, e la grande fama ch' egli vi lasciò.

erano venuti, di recarsi a lavorare di fuori; « perchè — prosegue il Vasari — trasferitosi con buona occasione l' anno 1538 in Francia « al servizlo del Re Francesco, gli fece molti ritratti di dame ed « altri quadri di diverse pitture, e nel medesimo tempo dipinse a « Monsignor di Guisa un quadro da chiesa bellissimo ecc. Al Car- « dinale di Lorena fece un Cristo *Ecce homo* ecc. ».

Si vuole che nell' indicare la data del viaggio in Francia, il Vasari sia incorso in errore, perchè avrebbe dovuto dire 1559. Il primo che pretese correggere in questo punto il biografo aretino fu il bolognese padre Orlandi, nell' « Abbecedario pittorico » pubblicato nel 1704, ove si legge: « invitato l' anno 1559 da Francesco II fece il di lui ritratto e quelli delle più belle dame ecc. ».

Noi osserviamo anzitutto che nell' Aprile 1538 Paris era ancora a Venezia [1]), e che i nomi dei due personaggi della corte francese per i quali « nel medesimo tempo » egli fece molti lavori, lasciereb- bero sospettare che il re Francesco, al cui servizio fu chiamato, fosse il secondo di tal nome, che consacrato a Reims il 10 Luglio 1559, morì a Blois il 5 Dicembre 1560. È vero che anche durante il regno di Francesco I (1517-1547) si ebbero un « Monsignor di Guisa » (Claudio di Lorena, primo duca di Guisa, † 1550) ed un « Cardinal di Lorena » (Giovanni, fratello di Claudio, † 1550); ma nè l' uno nè l' altro, benchè assai favoriti dal monarca, ottennero alla sua corte quella posizione preponderante che seppero acquistare, sotto il de- bolissimo Francesco II, i due figli di Claudio di Lorena, zii della regina Maria Stuarda, Francesco, secondo duca di Guisa e Carlo, Cardinale, chiamati essi pure comunemente, l' uno « Monsignor di Guisa », l' altro « Cardinal di Lorena ». La parte avuta da costoro nelle guerre di religione che insanguinarono la Francia durante la seconda metà del secolo XVI, aveva loro procurata una notorietà in tutta Europa che non ebbero il padre e lo zio, notorietà ch' era grandissima negli anni in cui il Vasari andava raccogliendo mate- riali per la seconda edizione della sua opera.

Non ci pare senza importanza l' osservazione che nella stessa « Vita di Tiziano » il Vasari, alludendo al cardinale Giovanni di Lorena, del quale Tiziano aveva fatto il ritratto per il duca d' Urbino, lo chiama « il cardinal *vecchio* di Lorena » per distinguerlo dal nipote Carlo che portava il medesimo titolo e predicato fino dal 1547; e però, quando nell' appendice relativa al Bordon, il Vasari parla di un « cardinale di Lorena » che aveva dato parecchie com- missioni al nostro pittore, sarebbe logico argomentare ch' egli — non ostante l' anacronismo della data, errore non infrequente nello storico

---

1) Vedi Doc. XVI.

aretino — alludesse al secondo Cardinale di Lorena, ossia a Carlo di Lorena, figlio di Claudio.

Oltre a questi argomenti che abbiamo dedotto dalla storia dei personaggi della corte di Francia coi quali Paris sarebbe venuto a contatto, si invoca dai più e se ne fa caposaldo, la notizia data dal Federici intorno ad una pubblica adunanza tenutasi nel 1559 a Treviso da un' Accademia di letteratura, nella quale « Prospero Aproini « giovane studioso, poscia giureconsulto e letterato, recitò un' ora- « zione, in cui encomiandosi il merito di Paride ad esso si augura « ogni più felice successo, partir dovendo per la Francia e portarsi « alla corte di quel gran Re Francesco II », morto il quale il Bordon rimase ancora qualche anno presso il successore Carlo IX partendo poi « con grandi onori e vantaggi e col titolo di cavaliere, « contra-distinto colla collanna » conferitogli da Francesco II.

Sebbene il Federici non dica a quali fonti abbia attinto, siamo inclinati a credere che il particolare di una dimostrazione fatta dai trivigiani in onore di Paris che stava per partire per la Francia, abbia un fondo di verità. Ci ripugna a pensare che sia tutto un parto della fervida fantasia del poco scrupoloso Padre Maestro il quale, per quanto si sia spesso lasciato tentare a supplire coll' immaginazione alle inevitabili lacune della storia, non si vede quale interesse avrebbe avuto di seguire per partito preso l'oscuro Orlandi e di preferire, come protettore di Paris, il debole e inetto Francesco II, anzichè Francesco I, monarca di ben altro conto, resosi illustre anche per la illuminata protezione accordata a Leonardo da Vinci, ad Andrea del Sarto e ad altri artisti italiani. Aggiunge verosimiglianza al racconto del Federici il particolare, ch' egli certo ignorava, di una lontana parentela dei Bordon cogli Aproini, per avere un Piero Antonio Aproino sposata Cecilia di maestro Angelo seller, zia paterna di Paris 1).

È possibile che il Federici abbia ricavata la notizia di un' orazione letta nel 1559 da un trivigiano, forse un Aproini, in onore di Paris Bordon recantesi in Francia, da qualche cronaca o manoscritto del secolo XVIII che andò perduto. Quella notizia il Federici l'avrebbe poi, *more solito,* colorita ed amplificata. Senza dubbio è tutta una favola federiciana il cavalierato di Paris col dono della collana; il Vasari, il Ridolfi e lo stesso Burchiellati, il quale si occupa in modo particolare dei cavalieri trivigiani, non avrebbero mancato di tenerne parola. E pure a dubitarsi che l'encomiatore di Paris potesse essere il Prospero Aproini che, nato nel 1542, contava nel 1559 appena dicias-

---

1) *Protocollo del notaio Gerolamo da Pederobba; Arch. not. di Treviso;* 1507, 23 Giugno. Pagamento « nomine dotis dominae Ceciliae eius sororis et uxoris ser Petri Mariae de Aproyno q. ser Johannis civis Tarvisini » fatto da « ser Aloisius q. magistri Angeli sellarius in Tar. » fratello di Cecilia.

sette anni; età che difficilmente gli avrebbe acconsentito di prendere la parola, a nome della città, in un' occasione tanto solenne, come quella cui allude il Federici.

La famiglia Aproini contava verso la metà del secolo XVI parecchi personaggi di qualche levatura; fra questi il medico Dott. Francesco assai lodato dal Burchiellati [1]), per l' alta sua intelligenza e dottrina che avrebbe potuto, con assai maggiore autorità dell' adolescente Prospero, tessere l' elogio di Paris Bordon.

D' altra parte non crediamo si possa escludere in via assoluta che il Vasari sia nel vero, quando afferma che Paris fu in Francia alla corte di re Francesco (I) nel 1538. Anzitutto il regno di Francesco I sembra offrire storicamente maggiori probabilità per la chiamata di un artista italiano in Francia che non il regno brevissimo, turbato da profonde agitazioni fino dai primi giorni, dell' imbelle marito di Maria Stuarda.

E poichè si sono dette le ragioni per le quali l' associazione dei nomi dei Guisa a quello di re Francesco II ci farebbe propendere per il racconto dell' Orlandi e del Federici, dobbiamo pur rilevare che Paris non è punto ricordato nel Diario di Francesco di Lorena, duca di Guisa [2]), ove fra l' altro si legge un lungo elenco delle spese sostenute per le nozze di Filippo II con Elisabetta di Francia, celebrate con grande pompa a Parigi nel Giugno 1559, coi nomi degli artisti che dipinsero i grandiosi apparati della cerimonia. — Accertato, per quanto si dirà più innanzi, che Paris fece un non breve soggiorno a Milano verso il 1540 ed una gita ad Augusta intorno alla stessa epoca, nulla di più verosimile che nel medesimo intervallo di tempo egli avesse ricevuto l' invito di recarsi in Francia.

Il lettore non vorrà farci carico se non ci decidiamo a prendere partito per l' una o l' altra versione; di fronte ad un complesso di notizie ed argomenti così opposti e contradditorî, allo storico non rimane che di esporre lo stato della questione, augurando che ulteriori ricerche, da istituirsi principalmente negli archivi nazionali di Francia, abbiano a portare elementi più concreti nell' uno o nell' altro senso [3]).

Intanto è singolare che dei ritratti e delle altre pitture fatte per commissione di re Francesco e dei due Guisa, nessuno, dopo

---

1) *Epitaphiorum Dialogi*, Venezia 1583. — *Tyrocinia Poetica*, Padova 1577, II^a parte; *Memorabilium* ecc., Treviso 1616, p. 176 e p. 396.

2) *Memoires pour servir a l' histoire de France par Michaud et Poujolat.* I^a Serie, Tomo VI. Parigi, 1834.

3) Non abbiamo mancato di far ricerche colà, ma la strettezza del tempo di questa pubblicazione e le condizioni speciali di quest' anno che i Dotti a cui ci siamo rivolti a Parigi sono tutti occupati nell' Esposizione, non ci permisero di aver i lumi desiderati.

Vasari, ha mai saputo dir nulla. Di Paris oggidì non si hanno in Francia che due soli quadri al Louvre; l' uno è un ritratto proveniente da Augusta, acquistato sotto Luigi XIV, l' altro il cosidetto « Vertunno e Pomona » entrato in Francia nel principio del secolo XIX.

Dopo avere accennato ai ritratti e alle altre opere eseguite nella corte francese, il Vasari indica alcuni quadri « mandati » in Fiandra, in Polonia e a Genova, ed altri che Paris « fece » ad Augusta, a Crema, a Belluno e a Milano.

Riteniamo che come nell' indicazione di alcune fra le opere eseguite a Treviso e a Venezia, così per i viaggi fuori di queste due città e per i dipinti fatti a Venezia per commissioni venutegli di fuori, lo scrittore non si sia punto preoccupato della cronologia. Il nostro pittore avrà cominciato a parlargli del viaggio in Francia, come dell' avvenimento che aveva soddisfatto maggiormente il suo amor proprio; sebbene per avventura quella fosse stata l' ultima delle sue peregrinazioni. Diffusasi sempre più dopo i suoi viaggi, in seguito alle opere lasciate qua e là, la sua fama, le commissioni gli arrivavano direttamente a Venezia, sì ch' egli poteva ormai starsene, come diceva, « con sua comodità in casa quietamente lavorando per piacere ed a richiesta di alcuni principi ed amici suoi ».

Un primo viaggio fece Paris in gioventù, fra il 1522 e il 1524, a Crema ove lasciò due pale d' altare molto lodate; « la Pentecoste » per la chiesa dello Spirito Santo, ora a Brera, ed una « Santa Conversazione » col ritratto del committente Giulio Manfron sotto le spoglie di un S. Giorgio, per la chiesa degli eremitani di S. Agostino, ora nella Galleria Tadini a Lovere, sul Lago d' Iseo.

La data approssimativa di questi due dipinti viene desunta dalla menzione che ne fa il nobile veneziano Marcantonio Michiel nella « Notizia di opere del disegno » 1) scritta per la parte relativa alle città lombarde, intorno al 1530, da certe slegature nella composizione della « Pentecoste » e dalle varie influenze che si riconoscono nella « Santa Conversazione », indicanti un artista non ancora pervenuto al completo sviluppo della sua individualità. Se ne ha la conferma nelle notizie fornite da Marin Sanuto 2) intorno alla morte del « magnifico conte Julio Manfron condottier nostro » seguita per una archibugiata sotto le mura di Cremona nel Dicembre 1526. Crediamo di escludere che la pala col ritratto di Giulio Manfron in forma di

1) Seconda edizione a cura del Dottor Gustavo Frizzoni; Bologna, 1884, p. 144.
2) *Diarî;* Vol. XLII, XLVII e XLVIII.

S. Giorgio, sia stata ordinata a Paris dopo la morte di quel condottiere, per onorarne la memoria, dal padre suo « messer Zuan Paolo Manfron » pure condottiero al servizio della Serenissima, che lo seguì nella tomba l'anno dopo per una simile archibugiata presasi all'assedio di Pavia. I Manfron erano di Schio, « de nation vixentina », come dice il Sanuto, e a Crema non risulta che avessero parenti o speciali interessi. Mentre la presenza di « messer Julio » a Crema quando vi era il nostro Bordon, poteva essere stata occasionale, forse perchè la sua compagnia — che troviamo fra il 1523 e il 1524 aggirarsi « nella Bressana » e presso Cremona — teneva colà momentaneamente i propri alloggi, nessuna ragione sappiamo immaginare per ritenere che dopo la sua morte la famiglia abbia fatto eseguire un ricordo di lui a Crema, anzichè a Schio o a Vicenza.

Posteriore di qualche anno al viaggio a Crema, fu quello a Belluno e nell'Agordino con una breve fermata a Valdobbiadene. Si è già accennato alla leggenda che corre tuttavia nell'Agordino intorno alla presenza in quella valle del nostro pittore; leggenda, cui ripetiamo di prestare pochissima fede. Il Vasari parla di « molte opere » che Paris « ha fatto in Civitale di Belluno che sono lodate « e particolarmente una tavola in Santa Maria e un altra in San « Giosef che sono bellissime »; a queste due sono da aggiungersi la pala della chiesa di Taibon e gli affreschi dellla chiesa di S. Simeone a Vallada. Gli scrittori di cose bellunesi 1) gli attribuivano, « una pala d'altare a S. Maria dei Battuti — la « Santa Maria » del Vasari — una seconda pala nella chiesa di S. Lucano e le portelle dell'organo a S. Maria Nova », dimenticando la « tavola in San Giosef », che noi crediamo di identificare per l'« adorazione dei pastori » che stava all'altar maggiore della chiesa di S. Giuseppe, e che dopo esser stata posseduta per oltre mezzo secolo dalla famiglia Ponte in Fonzaso, fu venduta verso il 1880 a Venezia e non si sa ove sia andata finire. Questo dipinto era attribuito a Francesco Vecellio; ma dalla descrizione che ne danno i signori Crowe e Cavalcaselle 2) si direbbe fosse una riproduzione, con piccole varianti dell'« adorazione dei pastori », ora nel Duomo di Treviso.

Le portelle dell'organo di S. Maria Nova sono scomparse fino dal principio del secolo XIX; le grandi tavole di S. Maria dei Battuti e di S. Lucano passarono a Berlino nella R. Galleria. Tale è l'affinità fra questi due dipinti, specialmente il primo, e le pale di Taibon e di Valdobbiadene da far pensare che siano state eseguite a brevissimo intervallo di tempo. Identico il tipo della Vergine, simili in tutto la posa e i tratti del volto del Bambino, l'atteggia-

---

1) Florio Miari; *Un sol giorno a Belluno*, Belluno, 1842 p. 3; e *Dizionario storico-artistico-letterario-Bellunese*, Belluno, 1843, p. 143-145.

2) *Tiziano*, II. p. 537.

mento del pontefice nella pala di S. Maria dei Battuti e di un Vescovo in quella di Taibon, ed il particolare dei cherubini — due nella pala di Taibon, quattro in quella dei Battuti — in alto nelle nubi. La composizione simmetrica segue ancora la forma tradizionale delle « Sante Conversazioni » belliniane.

È inoltre a notarsi che la composizione della pala di Taibon ricorda in modo particolare la pala della chiesa di Biancade che, attribuita dal Crico [1]) a Paris, si sa invece essere stata dipinta in società da Lodovico Fiumicelli e Francesco Beccaruzzi nel 1531 [2]). In ambedue i dipinti la Vergine col Bambino siede al sommo di una scalèa ad alti gradini ed è fiancheggiata da quattro santi, due in piedi a metà della scalèa e due al basso. Si è ispirato il Bordon dai due soci, o viceversa costoro hanno preso da lui l'idea che informa la composizione del suo quadro? La posizione assai più elevata che ebbe il Bordon nella pubblica estimazione in confronto del Fiumicelli e del Beccaruzzi — particolarmente del primo — e la deferenza che i medesimi gli dimostrarono nell'occasione dei loro dissidi — dei quali si parlerà più innanzi — ci autorizza a ritenere che la pala di Biancade sia stata dipinta dopo quelle di Taibon e di Belluno. Se le nostre congetture sono fondate il viaggio a Belluno e nell'Agordino si dovrebbe assegnare a circa il 1530.

Fra il 1535 e il 1540 collochiamo il viaggio a Milano che pare abbia procacciato a Paris grandi soddisfazioni morali e materiali, ed una estesa e ricca clientela.

A Milano, dopo la morte di Bernardino Luini e degli scolari di Leonardo, era rimasto padrone del campo Gaudenzio Ferrari. Non ostante la straordinaria sua attività e bravura, egli non poteva bastare alle richieste che gli venivano non solo da Milano, ma da molti altri luoghi del Ducato. Di quì l'immigrazione temporanea di alcuni artisti delle vicine città di Lodi, Crema e Cremona, quali il Callisto Piazza, il Giulio, il Bernardino e l'Antonio Campi, che avevano, per mezzo specialmente del Pordenone, del Boccaccino e del Moretto subíta l'influenza della scuola veneziana; senza però raggiungere il brio e la lucentezza delle tinte, la morbidezza delle carni e la poesia del paesaggio che caratterizzano i grandi artisti veneziani.

Nessuna meraviglia che là dove nè Tiziano, nè Giorgione, nè Palma il vecchio si erano fatti conoscere, i dipinti del Bordon, tanto diversi dal fare di Gaudenzio e del Luini, così nella tecnica del colorire, come nel modo di concepire ed esprimere taluni soggetti sacri e profani, abbiano fino da principio destato vivo interesse. Nè avrebbe potuto Paris fare maggior onore ai suoi maestri ed in generale alle

---

1) *Lettere sulle Belle Arti Trivigiane,* Treviso 1833, p. 161.
2) *Nei protocolli del notaio Gian-Gerolamo Toscan; Arch. not. di Treviso;* 1531, 16 Agosto.

tradizioni dell' arte veneziana; la tavola di S. Girolamo in S. Maria presso S. Celso, dipinta « ad istanza del signor Carlo da Roma », è un capolavoro, forse la migliore e più sentita delle sue pitture di soggetto religioso. La fusione dei toni, ottenuta col magistero dei tocchi vivaci nelle parti in luce, delle mezze tinte sottili e trasparenti nelle ombre, quì è completa; la morbidezza delle carni non potrebbe meglio contraffare il vivo. Il paese verdeggiante, illuminato dal sole, si allarga e si distende a perdita d' occhio fino a raggiungere le lontane vette dei monti. La composizione è di una ingenua semplicità, di una naturalezza così toccante anche nei tipi, da suscitare le più dolci impressioni nell' animo del devoto spettatore; quali forse non riuscivano più a destare le composizioni pur delicate, ma non sempre scevre di affettazione degli scolari di Leonardo e del Luini; e quelle più grandiose, ma spesso manierate e troppo macchinose, di Gaudenzio.

Sincrone della tavola di S. Maria presso S. Celso ci sembrano « la seduzione » della pinacoteca di Brera, che esce dalla famiglia milanese Prinetti, la « Sacra Famiglia con S. Ambrogio ed il donatore » pure a Brera, già appartenente alla quadreria del cardinale Monti (1650).

Di alcuni anni posteriore dovrebbero essere « la Bersabea » del Museo di Colonia, ed il grande quadro « Venere e Marte nella rete di Vulcano », ora di proprietà dei signori Ponfick a Cassel, uno dei quadri da camera eseguiti per commissione dello stesso « signor Carlo da Roma », insieme ad alcuni « pezzi di paesi » e ai ritratti del committente e della « signora Paola Visconti sua consorte ».

Intorno a questi coniugi giova avvertire che così dal Milanesi 1) come dal Morelli 2) si era creduto che invece di « da Roma » leggere si dovesse « d' Arona »; donde la supposizione che si trattasse di un personaggio della nobile famiglia dei Borromeo, signori di Arona. Ma già l' esame degli alberi genealogici dei Borromeo ci aveva fatti persuasi che l' induzione era errata, perchè nessun Borromeo havvi segnato nel secolo XVI col nome Carlo il quale avesse la signoria di Arona e per moglie una Visconti.

L' esame di alcune carte che facevano parte dell' Archivio della Chiesa di S. Maria presso S. Celso 3), ci rese manifesto il doppio errore del Vasari e dei suoi censori; in un elenco dei benefizi e legati di culto esistenti in quella chiesa è notato un legato di messe « ap-
« plicate all' altare di S. Girolamo dalli fu Carlo Rò e Paula Visconti
« jugali, come consta dal testamento 27 Gennaio 1587, rogato da Marco
« Antonio Torriano notaro di Milano ».

---

1) Op. cit. p. 465.
2) *Kunstkritische Studien*; 1891, II. p. 327.
3) *R. Archivio di Stato di Milano; Fondo di Religione, Busta* n. 887.

Di Carlo da Rhò, della nobile famiglia dei Signori di Borghetto-Lodigiano, si hanno copiose notizie negli scrittori di cose milanesi, come marito appunto della « magnifica donna pauola vesconta » e padre di Alessandro da Rhò nato a Milano nel 1543, che fu giureconsulto di grido. 1)

Che il viaggio di Paris a Milano dati all' incirca dal 1535 al 1540 lo argomentiamo, oltre che dai caratteri della pala di S. Girolamo, e dal quadro della « seduzione, » dalla notizia dei due quadri che, secondo il Vasari, « gli fece fare il Candiano milanese, medico della regina Maria per donargli a sua Altezza in Fiandra ». Angelo Candiano, medico riputatissimo, dopo essere stato nel 1530 al servizio di Francesco II Sforza, duca di Milano 2), passò nel 1534 alle dipendenze di Maria d'Austria, sorella di Carlo V già regina d'Ungheria (1521-1522), indi Governatrice dei Paesi Bassi (1531-1555), la quale con diploma del 20 Giugno 1534 lo creò medico di corte con annuo stipendio di lire 3000. Nel 1535 il Candiano era già di ritorno a Milano, provveduto di lauta pensione vitalizia che Carlo V gli confermò con diploma del 28 Agosto 1537; avendolo poi con altro diploma 21 Maggio 1538 creato conte palatino 3).

Sembra logico ammettere che il presente fatto dal Candiano alla sua augusta protettrice, dei due quadri di Paris, sia posteriore di poco tempo al ritorno di lui in patria, ed abbia avuto il significato di un atto di omaggio e di riconoscenza per i ricevuti benefici; ed è pure verosimile che il Candiano abbia conosciuto il nostro pittore nell' occasione appunto del suo soggiorno in Milano. Un altro argomento per ritenere che il viaggio a Milano dati presso a poco dall' epoca da noi supposta, ci è fornito dalla notizia che abbiamo rinvenuto nell'Archivio della veneranda Fabbrica di S. Maria presso S. Celso, della commissione conferita a Callisto Piazza nel Luglio

---

1) Sitoni de Scozia: *Theatrum equestris nobilitatis secundae Romae* — Milano, 1706, p. 148; Forcella Vincenzo; *Iscrizioni delle Chiese di Milano,* 1889, Milano I. Veramente il testamento 27 Gennaio 1587 è della moglie « *domina Paula Vicecomes filia quondam multum Magnifici* « *D. Camilli et relicta quondam multum Magnifici D. Caroli de Rhaude* » che abitava in parrochia di S. Sebastiano. Che l' altare di S. Girolamo in S. Maria presso S. Celso sia stato fondato da Carlo da Rhò, lo si rileva chiaramente da una Parte del 9 Luglio 1595 dei « Deputati della Veneranda Fabbrica di S. Maria presso S. Celso » relativa ad un legato di lire cento annuali « de' quali il già sig. Carlo padre del detto sig. Lodovico (da Rhò) et marito de essa signora « Paola aggravò i suoi heredi a far dir una messa in questa chiesa all' altar della sua cappella « intitolata santo Hieronimo ». (*R. Archivio notarile di Milano; protocolli del notaio Quirico Confalonieri,* 13 Gennaio 1598). Della particolare divozione della famiglia Da Rhò per la chiesa di S. Maria presso S. Celso offre argomento anche l' inventario degli arredi sacri della chiesa compilato nel 1540, in cui figura fra l'altro « un piviale di damasco bianco cum el friso veluto « rosso a figure con l' arme Stanga et Rhò, ed un palio rosso incarnato cum uno Gesus con le arme Stanga et Rhò ».

2) *Diari,* di Marin Sanuto, LIV. c. 30.

3) Forcella, op. cit. III. n. 62 e *Archivio Civico di Milano; famiglia Candiano — P. 342 2.*

1542 « per la dipintura della Cappella di S. Girolamo », ossia per gli affreschi dei profeti e degli angeli nella parete, al di sopra e ai lati della pala; non vi è dubbio che questa si trovava, già sull'altare quando si pensò a decorare con affreschi le pareti della cappella.

Due clienti milanesi furono certamente il marchese di Astorga, per il quale, giusta il Vasari, « nel medesimo tempo », ossia durante il suo soggiorno a Milano, Paris « dipinse molte favole di Ovidio che — l'Astorga — portò seco in Spagna », ed « il signor Tommaso Marini », cui « similmente dipinse molte cose ».

Dell' Astorga, che probabilmente era un funzionario spagnuolo, e dei suoi quadri, non ci fu possibile avere notizie. Il Marino invece è notissimo; nato a Genova nel 1475 si stabilì a Milano nel 1547 ove divenne successivamente fermiere e tesoriere generale dello Stato (1552), duca di Terranova (1563) ecc. La fortuna negli ultimi anni gli volse le spalle; morì carico di debiti nel 1572 1).

Taluno dei quadri milanesi posteriori alla pala di S. Maria presso S. Celso è probabile sia stato spedito a Milano da Venezia. Non tutti però; la « Bersabea » reca disegnato in prospettiva, insieme ad un arco nello stile del Palladio, un edifizio che rammenta moltissimo il cortile del palazzo Marino in Milano, costruito da Galeazzo Alessi fra il 1558 e il 1560, e fa pensare ad un secondo viaggio di Paris a Milano, o ad una sua fermata colà in occasione del viaggio in Francia, se questo veramente ebbe luogo nel 1559.

Il Vasari ricorda il viaggio di Paris in Augusta di Baviera, ove « fece in casa de' Fuccheri molte opere nel loro palazzo di gran- « dissima importanza per valuta di tremila scudi; e nella medesima « città fece per i Prineri, grand' uomini di quel luogo, un quadrone « grando, dove in prospettiva mise tutti i cinque ordini di architet- « tura, che fu opera molto bella; ed un altro quadro da camera, il « quale è appresso il Cardinale d' Augusta. »

La data del viaggio ad Augusta (1540) sarebbe accertata dal ritratto del Louvre portante in una lettera la dedica: « *Sp.ss domino Jeronimo Crofft.... Magior suo semper observant.... Augusta.* » e l'iscrizione: ÆTATIS SVÆ ANN. XXVII. MDXXXX, e la segnatura **PARI s. B. F.** Considerando tuttavia che nell' Agosto e nel Novembre 1540 Paris era di passaggio a Treviso 2), si può credere ch' egli avesse fatto ritorno dalla Germania nella prima metà di quell' anno. Il ritratto del giovane Crofft sarebbe uno degli ultimi dipinti di Augusta, ove Paris forse si era recato l' anno prima proveniente dalla Francia o direttamente da Milano.

---

1) *Archivio Storico Lombardo* XIII. (1886); *Intorno a Tomaso de Marini,* per il Dottore C. Casati, p. 592 e seg.

2) Vedi Doc. XVII e XVIII.

Dei quadri eseguiti colà di commissione dei Fugger, dei Prineri e del cardinale d' Augusta, non si sa nulla. È strano che sieno andati smarriti, specialmente quelli dei Fugger che dovevano essere di grande importanza, se i committenti — che di opere d' arte se ne intendevano — li pagarono tre mila scudi.

Quanto al « quadrone grande » dei Prineri coi cinque ordini di architettura, la critica moderna più autorevole non ritiene che lo si possa identificare colla « lotta dei gladiatori » degli I. R. Musei di Vienna, ivi attribuita al Bordon; essendo con tutta probabilità quel dipinto opera di un pittore tedesco della scuola di Vendelino Diterlein. 1)

Il « Cardinale d' Augusta », per il quale Paris dipinse « un quadro da camera », è l' Ottone Truchsess di Waldburg, canonico, indi vescovo di Augusta, creato Cardinale nel 1544 2). Dimorò il Truchsess quasi sempre a Roma, ove diede prova del suo interessamento per le arti col ristauro della chiesa di S. Sabina, della quale era titolare. Da una nota del « libro dei conti » di Lorenzo Lotto risulta che, col tramite del Governatore di Loreto, il Lotto aveva venduto al cardinale Augustano « una sua storietta » 3).

Per terminare il commento delle relazioni avute da Paris con principi ed altri personaggi ragguardevoli fuori di Treviso e di Venezia, giova ricordare di nuovo Maria d' Austria, già regina d' Ungheria, Governatrice dei Paesi Bassi, cui come si disse, il Candiano mandò in dono verso il 1538 « due bellissimi quadri, una Santa Maria Mad« dalena nell' eremo, accompagnata da certi angeli, e una Diana che « si lava con le sue ninfe in una fonte ».

Questi due quadri, da Bruxelles ove Maria teneva la propria collezione di pitture, è probabile che passati in Spagna nel 1556, siano periti nell' incendio del palazzo del Pardo del 1608 4).

Il re di Polonia, al quale Paris « mandò un quadro che fu tenuto « cosa bellissima nel qual era Giove con una ninfa » dovrebbe essere Sigismondo-Augusto che regnò dal 1548 al 1572; è noto che al pari della madre Bona Sforza egli favorì in ogni incontro gli artisti italiani che in buon numero aveva chiamato alla sua corte. La Duchessa di Savoia, per la quale Paris aveva « condotto un bellissimo quadro.... « d' una Venere con Cupido che dormono, custoditi da un servo « tanto ben fatti che non si possono lodare abbastanza » — che

---

1) *Gazette des Beaux Arts,* Parigi, 1893 I. p. 134. *Les écoles Italiennes au Musée Imperial de Vienne,* per Francesco Wichnoff.

2) Ciacconio, III. c. 692.

3) *Le Gallerie Nazionali Italiane,* I. Roma, 1890. « *Il Libro dei conti* » *di Lorenzo Lotto,* p. 115 e seg.

4) Crowe e Cavalcaselle; *Tiziano,* II. p. 131.

il Vasari ebbe ad ammirare nello studio del pittore quando fu a Venezia nel Maggio 1566 — era Margherita, sorella di Francesco I di Francia, moglie del duca Emanuele Filiberto (1559). Questo quadro potrebbe essere lo stesso ricordato dal pittore Della Cornia nell'inventario dei quadri dei Reali palazzi di Torino, del 1635, « Venere ed Adone con Zifolo in mano e amore che dorme 1) »; si ritiene abbia finito miseramente, con altri 37 quadri antichi, nell'auto-da-fè fatto accendere da Carlo Emanuele III per suggestione del canonico Giovanni Pietro Costa, suo confessore, il quale era andato insinuandogli che quei dipinti erano lascivi perchè contenevano figure ignude! 2)

Il Vasari narra che Paris « in Genova mandò al signor Ottavio « Grimaldo un suo ritratto, grande quanto il vivo, e bellissimo; e con « esso un altro quadro simile di una donna lascivissima »; e continua: « Andato **poi** Paris a Milano ecc. » Abbiamo detto che al **prima** e al **poi** del Vasari in generale non è il caso di annettere grande importanza; quì tuttavia, se non è mera combinazione, parrebbe che il « poi » avesse il suo vero significato.

Il caso ci ha portato di questi giorni ad identificare l' « Ottavio Grimaldo » di Genova in un atto del notaio trivigiano Francesco da Biadene del 12 Novembre 1524 3). Il nob. Alteniero degli Azzoni, cedendo un fondo, situato in Riese presso Castelfranco, si richiama ad un istrumento 27 Giugno dello stesso anno, rogato a Venezia, con cui esso aveva acquistato quel fondo « *a spectabili domino* « *Octaviano Grimaldo q. magnifici domini Angeli, nobili et mer-* « *catore Genuense* » il quale alla sua volta l'aveva comperato ai pubblici incanti dell'ufficio dei consoli dei mercatori in Venezia. Da ciò si rileva come nel 1524 il nobile genovese Ottavio Grimaldi vivesse a Venezia, esercitandovi la mercatura.

Non sappiamo chi fosse « la donna lascivissima », della quale il Grimaldo aveva desiderato di possedere il ritratto « simile » al suo. Certo doveva essere una beltà veneziana, una cortigiana alla moda. Se non conosciamo il nome della donna diletta al Grimaldi, crediamo tuttavia di avere identificato il suo ritratto insieme a quello di lui.

---

1) *Le Gallerie Nazionali Italiane*, III. Roma, 1897. *La Regia Pinacoteca di Torino*, per Alessandro Vesme, p. 5, 13 e seg.

2) Roberto d'Azeglio, *Studi storici ed archeologici*; Firenze I. 1861, p. 135. « Nota dei « quadri quali per ordine di S. M. si sono lacerati alla presenza del signor Teologo et Ca- « nonico della Metropoli della presente città, Gio: Pietro Costa....

« Altro quadro rappresentante una Venere nuda coricata sopra un letto, con amore, un « huomo et un cagnolino a suoi piedi.

« Nota dei quadri della Venaria Reale

.... « altro quadretto alto oncie 10 1|2, largo oncie 7, rappresentante Venere nuda che « dorme sopra un letto rosso con cupido accanto che dorme ».

3) *Archivio notarile di Treviso.*

E qui apriamo una parentesi per rilevare l' equivoco in cui cadde il Ridolfi, dove accennò che Paris « al Sig. Ottaviano Grimaldi fece « ancora una Venere ignuda, ed il suo ritratto » prendendo il « qua- « dro di una donna lascivissima » indicato dal Vasari, per una rappresentazione di genere erotico, senza avvertire che il Vasari lo disse « simile » al ritratto dello stesso Grimaldi.

A Genova, nella Galleria Brignole-Sale, havvi di Paris un bellissimo ritratto d' uomo, conosciuto fra l' altro dal rosso fiammeggiante delle maniche della nera giubba. Il personaggio che all'aspetto sembra un gentiluomo di 35 anni, tiene in mano una lettera. A destra, nel fondo del quadro, si osserva un' apertura con una prospettiva. Una scala esterna adduce ad un porticato; un servo sale i gradini e, scoprendosi, presenta umilmente una lettera ad una dama che si affaccia al sommo della scala. La relazione che corre fra il personaggio del ritratto e la dama disegnata in distanza, è evidente; come pure è chiara l' allusione di un amoroso messaggio che egli le invia · ed ella mostra di gradire. Che la donna oggetto dei pensieri del gentiluomo sia nient' altro che.... una cortigiana, lo si argomenta dal vedere nel ritratto di giovane agli « Uffizi » (n. 607) la stessa prospettiva disegnata nel fondo del quadro con una scena analoga; colla differenza che questa volta il messaggero appare sotto le spoglie più poetiche e suggestive di un amorino alato che scendendo dall'alto porge alla dama il profumato biglietto. La conferma del vero essere della donna, ne è data dallo stesso di lei ritratto che è quello bellissimo della Galleria Nazionale di Londra, la cui provenienza da Genova è in qualche modo avvalorata dal nome che al ritratto fu attribuito, di « Signora Brignole », della nobile famiglia Genovese.

La giovane formosa, ma dallo sguardo non immodesto — si direbbe che a Paris ripugnasse di imprimere sulle sue figure di donna, Veneri o cortigiane, quello stigma della lascivia che più tardi quando la sensualità larvata pervade ogni manifestazione dell' arte, sembra accompagnare per fino la Vergine del tempio — si presenta coperta di gioielli, in tutto lo splendore di un ricco costume che dà risalto alle sue forme già matronali. Ella mostra di tenerci molto alla propria gioventù; il pittore compiacente ne segnò in grosse lettere lapidarie l' età di soli diecinove anni. Ma la dimostrazione più palmare del legame ideale che unisce il ritratto di Londra a quello di Genova, è fornito dall' identica prospettiva architettonica che si apre in un angolo del fondo a destra, e dalla presenza, in cima della scala, di un personaggio che dalla barba e dall' abito nero sembra corrispondere al gentiluomo del ritratto. Egli aspetta.... che la bella volga verso di lui un tenero sguardo e gli faccia sperare che il suo cuore — un cuore non troppo restìo a prodigarsi — ha un battito anche per lui.

Abbiamo detto che in questo caso il **poi** del Vasari sembra avere il suo vero significato. — Considerando che il Grimaldi nel ritratto ha l' aspetto di un uomo di circa 35 anni, ed ammettendo che nel 1524, quando si trovava in Venezia ad esercitarvi la mercatura, non avesse meno di 22 anni, si dovrebbe concludere che il ritratto di lui e per conseguenza anche quello di lei, dàtino da circa il 1536, forse da uno o due anni prima del viaggio di Paris a Milano.

A quanto sembra non fu questa la sola cortigiana della quale Paris fece il ritratto. Una seconda sarebbe quella del ritratto che dopo avere peregrinato da Dresda (1824) a Vienna e da Vienna (1840) a Carlsruhe, è da ultimo capitato felicemente nelle mani di S. M. l' Imperatrice Federico di Germania, appassionata ed intelligente cultrice dell' arte italiana. Quest' ultimo ritratto, firmato da Paris quasi nello stesso modo di quello di Londra, prese il nome, nella prima metà del secolo XIX di « Violante ».

L' origine di cotale denominazione non ci è nota. Probabilmente non si tratta d' altro che di una di quelle cervellotiche supposizioni ch' erano nelle consuetudini degli uomini di lettere del principio del secolo. Forse una lontana rassomiglianza, che però noi non siamo riusciti a riscontrare, colla pretesa figlia di Palma il vecchio, « la Violante », così chiamata dal mazzolino di viole al seno, della Galleria di Vienna (n. 242), fece sorgere in taluno l' idea che si trattasse della medesima persona. Diciamo « pretesa figlia del Palma »; fu primo il Boschini 1) che uscì col racconto della « Violante inzene-« rada (generata) e depenta dal Palma il vecchio, morosa del Tician ». Ma non è che storiella. Jacopo Palma morì senza prole e condusse una vita più che modesta, poco conciliabile colla ipotesi di una figliuolanza illegittima.

Degli altri quattro ritratti di donna, battezzati tutti per altrettante « Violanti » di Paris Bordon, che appartennero due alla Galleria Barbini-Breganze — uno di questi colla viola al seno della dama —, un terzo alla Galleria Manfrin ed un quarto alla quadreria del capitano Gasparo Craliett o, conosciamo soltanto l' ultimo da una incisione del Viviani. Per quanto si può giudicare da una stampa si ha l' impressione che rappresenti una persona diversa da quella del ritratto di Londra. Senza dubbio, invece « la donna lascivissima » che a Londra compare sotto l' aspetto di una gentildonna, servì di modello a Paris per la « Pomona » del quadro del Louvre, e per la Venere nell' « Allegoria » dei Musei imperiali di Vienna (n. 246), rappresentazioni più confacenti alle di lei abitudini ed inclinazioni. Sotto le spoglie di « Vertunno » ci sembra di ravvisare il giovane del ritratto nella Galleria degli Uffizi, il quale, non contento della

---

1) *Carta del navegar pittoresco,* 1660, p. 364.

allegoria introdotta nel fondo del suo ritratto, amò vedere raffigurate le care sembianze dell' amasia accanto alle proprie, in un tenero abbracciamento. La stessa donna è raffigurata un' altra volta, da sola, nella giovine col petto scoperto, del Museo di Vienna (n. 231).

Considerando che a Genova esistono altri due o tre ritratti autentici di Paris oltre una « Sacra Famiglia », si può credere che dopo l' invio dei due quadri del Grimaldi, il pittore sia stato chiamato in quella città e vi abbia fatto alcuni lavori.

Altro cliente di Paris, non ricordato dal Vasari, pare sia stato Nicolò Granvella, il famoso Cancelliere di Carlo V (1530-1550). È risaputo che dal 1540 al 1550 il Granvella arricchì il grande palazzo che si era fabbricato a Besançon di molti tesori di pittura e di scoltura; egli era divenuto il fortunato possessore della « Gioconda » di Leonardo, del « Giove ed Antiope », della « Venere e Mercurio » e di altri quadri di soggetto religioso del Correggio, dei « Martiri » del Dürer, di numerose tele di Tiziano ed anche di una « Venere » di Paris Bordon 1).

Ignorasi, quanto a quest' ultimo dipinto, s' egli l' avesse ordinato a Paris quando il pittore fu ad Augusta, o più tardi a Venezia per lettera, o se invece l' avesse avuto di seconda mano. Alla morte del cardinale Granvella, figlio di Nicolò, il quadro faceva ancora parte della famosa collezione. In un elenco esistente negli I. R. Archivi di Vienna, « delle Curiosità che S. M. (Rodolfo II) desidera havere dal « sig. Conte di Cantecroy Granvella » erede del Cardinale, figura segnata fra altre opere d' arte « un quadro d' una Venere, di Paris Bordone ». 2)

È chiaro che il Vasari si limitò a dare notizia di alcune fra le molte opere che Paris aveva dipinto a Venezia « con sua comodità « in casa .... a richiesta di alcuni principi ed altri amici suoi. » Ne fa fede il numero abbastanza considerevole di quadri ch' erano dispersi in Europa fino dal secolo XVII, quando l' arciduca Leopoldo Guglielmo († 1662) formava a Bruxelles la sua celebre collezione, nel cui inventario del 1659 3) compariscono ben sette quadri come originali di Paris Bordon, e due attribuitigli — *man halt es von Paris Bordon,* — e quando altri quattro quadri entravano sotto il suo nome nella Galleria imperiale di Praga 4). La maggior parte sono quadri

---

1) *Monographie du palais Granvelle a Besançon,* per A. Castan, Besançon, 1867, p. 51.

2) *Zeitschrift für Bildendekunst* V. (1870) p. 138 « *Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolfs II* » per Lodovico Urlichs.

3) *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich,* edito da Adolfo Berger in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Regeste.* Vol. I. p. XCIII e seg.

4) *Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem K. K. Statthalterer — Archiv in Prag,* per Carlo Köpl, in *Jahrbuch der Kunsth. Sammlungen, Regeste.* Vol. X. p. LXIII-CC.

da camera di mezzane proporzioni, rappresentanti scene mitologiche od erotiche, assai gradite nelle Corti dell' epoca.

Altra sua specialità erano le « Sacre Famiglie » di medio o di piccolo formato, con fondo di paese; nelle quali, intorno ai principali personaggi egli andava alternando i santi più alla moda; in particolare S. Gio. Battista, S. Girolamo e S. Caterina. Queste « Sacre Famiglie » pare avessero maggior corso in Italia, ove dopo la metà del secolo XVI s' incominciava già dai zelanti a vedere di mal occhio le Veneri ignude ed ogni altra rappresentazione di soggetto erotico.

Si è accennato al testamento di Cinzia moglie di Paris, in data 28 Marzo 1536, e a quello dello stesso Paris del 30 Agosto 1563. Cinzia « fiola — com' essa si dice — de messer Bartolomeo Spa e « muier al presente de messer Paris burdun pictor ecc., » era gravida; dubitando di soccombere nel parto imminente, fe' chiamare un notaio « in la casa de misser Zuan Alvise bon rizo mio barba » e disponendo delle ultime sue volontà, istituì erede, in difetto di prole superstite, il marito; « havendo fioli over fie tutto el mio sia de mie fioli et fie. »

Nel proprio testamento Paris ricorda e benefica « sua muier », ma non ne indica il nome. L' intervallo di quasi trent' anni fra le due disposizioni farebbe supporre che Cinzia fosse morta di parto lo stesso anno 1536 e che Paris avesse preso moglie una seconda volta.

Se non che la nomina fatta da Paris in « commissario » od esecutore testamentario, insieme alla moglie ed al figlio « Zuane, » dello « ex.te messer Alessandro Ziliol dottor, zerman de mia muier » indicherebbe che costei fosse ancora la Cinzia Spa 1) del 1536. Si è veduto che Cinzia aveva uno zio, « Zuan Alvise Bon Rizo; » si sa ancora che il dottor Alessandro Ziliolo fu Vettore aveva per moglie una Caterina Rizzo 2). Di qui la parentela, o per meglio dire, l' affinità fra la Cinzia Spa ed i Ziliolo.

Nel 1563 Paris aveva un unico figlio maschio « Zuane » — il nome dell' avo — e quattro figlie, due già maritate, Angelica, forse la più anziana così chiamata in memoria dell' ava, e Lucrezia, e due nubili, Cassandra ed Ottavia. A queste due ultime il testamento assegna un legato di ducati duecento « per el so maridar; » la stessa somma si doveva pagare ad Angelica entro dieci anni dalla morte del testatore. Nulla a Lucrezia « perchè li ho dato per el suo maridar dugento ducati. »

---

1) Spa, corruzione di Spata o Spada, è il nome di un' antica famiglia cittadinesca di Venezia della quale si hanno molte notizie negli scrittori veneziani. Il padre di Cinzia, Bartolomeo *Spata,* è ricordato in un' iscrizione del 1520, della chiesa di S. Giovanni in *Oleo,* come Guardiano della Scuola del Santissimo di quella parrocchia (Cicogna, *Iscrizioni Veneziane,* II. p. 193).

2) Cicogna, *Iscrizioni Veneziane,* III. p. 466.

La moglie ebbe, oltre la dote, « il mioramento che ho fatto in « la casa granda che puol esser per cento ducati in circa, » e cioè il credito per le migliorie che il marito aveva eseguite in una casa di proprietà di lei. Erede « di tutto il resto », compresa « la fabrica « che ho fato in ruga dita dele verzene per S. Pietro de Castello » il figlio Giovanni.

Se il racconto del Ridolfi sull' occasione nella quale fu fatta la pala del « Paradiso » per la chiesa degli Ognissanti a Treviso, non è una leggenda, Paris avrebbe avuto una quinta figlia, monaca in quel convento; ma, quanto abbiamo già osservato intorno alla mancanza di qualsiasi notizia di una monaca Bordon nel convento degli Ognissanti, non ci permette di attribuire molta fede ad un tale racconto, che può avere avuto origine da una semplice congettura esposta da qualcuno, con maggiore o minore asseveranza, argomentando dalla presenza, nella chiesa di quel monastero, di ben tre dipinti del celebre concittadino. Si sa per esperienza quanto fosse fervida l' immaginazione di molti scrittori nei secoli scorsi, sempre intenti ad escogitare artificiose spiegazioni, anche di fatti che per natura loro nulla presentano di straordinario o di misterioso!

Ma il Bordon, che allora si diceva « sano per la gratia di Dio « de la mente et intelletto ma del corpo ammalato » e temeva di soccombere, per fortuna sua e dell' arte guarì e visse ancora sette anni. — La « condizione » del 1566 contiene l' elenco delle case che egli possedeva in Venezia, oltre il podere di Lovadina, coll' indicazione della pigione che ne ritraeva. Le pigioni importavano ducati sessantasette all' anno; il podere rendeva staia otto di frumento e circa mezzo « carro » di vino.

Il raffronto colla « condizione » del 1538 dimostra, come, nel frattempo, Paris avesse aumentato notevolmente il suo patrimonio immobiliare che nel 1538 era costituito in Venezia da una sola casa d' affitto che gli fruttava diciannove ducati, e dall' area di una casa « bruxà in ruga dele verzene », dalla quale, diceva, « al presente non « si ricava utilità niuna. » Su quell' area più tardi egli costruì le altre cinque case — « due in soler » — a due piani — e tre « a pie pian » — ad un solo piano terreno — indicate nella condizione del 1566.

Anche l' importo delle doti assegnate alle figlie — in complesso ottocento ducati — indica come Paris avesse nell' età sua più matura raggiunto una certa agiatezza che gli permetteva di starsene — come egli diceva al Vasari lo stesso anno della seconda « condizione » veneziana — « con sua comodità in casa quietamente » aspettando, senza avere l' aria di sollecitarle, le commissioni che gli venivano di fuori e che partendo per lo più da principi e da personaggi di gran conto, dovevano essere discretamente rimunerative.

Verso la metà del Dicembre 1570, fu colto di nuovo da malattia, qualificata dal sanitario Longi che constatò il suo decesso, per « febbre »; morì il 19 Gennaio 1571, a poco più di settant' anni.

Dei suoi discendenti si hanno pochissime notizie. Della figlia Cassandra sappiamo che esiste il testamento e che nelle premesse dell' atto ella si dice gravida; dal silenzio sul suo stato risulterebbe che non aveva marito 1).

Il figlio Giovanni esercitò — sembra con scarsa fortuna — l'arte paterna. Lo troviamo iscritto nelle matricole della « fraglia dei pittori « di Venezia » dal 1582 al 1612. Il Boschini 2) attribuisce al « figlio « di Paris Bordone.... la tavola con Daniele fra i leoni con l'angelo « che li conduce il Profeta per li capelli » ch' era nella chiesa di S. Maria Formosa; lo Zanetti 3) e lo Zanotto 4) osservano che la pittura era mediocre. Il quadro è scomparso in questo secolo; nè si sa come, considerando che la chiesa non fu soppressa. Secondo lo Zanotto il dipinto del figlio di Paris si trovava nel 1840 in vendita presso il sig. Angelo Barbini, negoziante di quadri in Venezia 5).

Il necrologio della parrocchia di S. Marziale segna sotto il 18 Luglio 1593 la morte di una figlia di Giovanni Bordon, d' anni 12, a nome Elisabetta 6).

Nell' estate 1899 il D.r Gustavo Frizzoni scopriva presso un antiquario di Milano un ritratto d' uomo a mezza figura che, non ostante le gravi avarie sofferte, si faceva a primo aspetto conoscere come opera autentica di Paris Bordon. Il personaggio dell' età di circa tren-

---

1) Nelle nostre ricerche affrettate presso gli archivi veneziani non siamo riusciti a rintracciare il testamento di Cassandra Bordon, nè lo studioso che ce ne diede verbalmente la notizia, ora in viaggio per l' Europa, fu in grado per il momento di fornirci la data precisa dell' atto.

2) *Le miniere della pittura*, 1664, p. 185.

3) Op. cit. p. 216.

4) *Pinacoteca della I. R. Accademia Veneta* I. Parte II. fasc. 69 (1840).

5) Il quadro di « Daniele nella fossa dei leoni » ricordato dallo Zanotto potrebbe però essere quello dello stesso Paris, proveniente dalla chiesa di S. Marina di Venezia soppressa nel 1810, che sappiamo essere stato venduto dal Demanio di Venezia nel Marzo 1814 per a.L. 20 — diciamo austriache lire venti pari ad italiane lire 17 circa! — sopra stima del « professore di ristauro » Giuseppe Baldassini, insieme ad altri due quadri di Palma il giovine, e ad un quarto d' ignoto, per complessive a.L. 50 (comprese le a.L. 20 del quadro di Paris) a tal Gio. Battista Girardi, il quale aveva fatto domanda di acquistare quel gruppo di quadri « *a prezzi discreti* »!! (*R. Arch. di Stato Venezia, B.a 22, Demanio, Quadri, Elenchi, Inventarii.*) Il quadro di Paris è indicato dal Baldassini come « tutto annerito, pieno di crepature e scorsato in qualche parte il colore », e già l' Edwards aveva mostrato di non farne gran conto osservando ch' era « mal disegnato, ma di molta tinta. » Il soggetto non era il più adatto al genio del nostro pittore. — È possibile adunque che lo Zanotto, trovando il quadro deficiente in confronto delle altre opere di Paris, abbia ritenuto che fosse il « Daniele » del figlio Giovanni, già a S. Maria Formosa. — Deficiente o no, si può metter pegno che il compratore Girardi abbia dovuto pagare al Baldassini e forse a qualche altro ch' ebbe parte nel losco affare, molto più delle a.L. 20. Non è malignare gratuitamente dir questo; si conoscono troppo bene i prezzi dei quadri di Paris correnti a Venezia nella prima metà di questo secolo, per poter prendere sul serio quella stima scandalosa.

6) Zanotto Francesco, *Pinacoteca della I. R. Acc. Veneta* I. P. II. fasc. 69.

tacinque anni, dal portamento e dalla fisonomia distinta ed in signorile zimarra di panno nero rasato con maniche larghissime e coi risvolti di pelliccia, tiene nella sinistra un pomo. Presenta il carattere di spiccato individualismo che suolsi riscontrare negli autoritratti; il particolare del pomo, simbolo allusivo a qualche cosa che si attiene strettamente alla persona, costituisce un validissimo argomento per ravvisare nel dipinto il ritratto dello stesso Paris, il quale se per venustà non avrebbe osato gareggiare col figlio di Priamo, ben gli si poteva paragonare in senso affatto ideale, considerando quello che un secolo dopo diceva di lui un suo grande ammiratore, il Boschini:

> Se puol ben dir che 'l vegne per retrar
> Cupido Dio d'amor patron de i cori
> E che anche lu co' i vaghi so colori
> El cuor el roba a ogn'un per farse amar. [1])

Il vivido incarnato del volto, il verde succoso delle foglie del pomo, il giallo aureo dell'anello, il nero intenso ma pur lucente della zimarra, tutto fa pensare alla « seduzione » di Brera e ad altre opere dell'età sua matura ma non troppo inoltrata.

Anche il Ridolfi ci dà un ritratto del Bordon inciso in rame dal Piccini; per quanto le fattezze del volto, ed in particolare la conformazione del cranio, appaiano più regolari, non si può negare che corrono fra i due ritratti notevoli analogie nell'espressione calma e riflessiva dello sguardo, nel taglio degli occhi, nel profilo, nella barba piena e corta e perfino nella zimarra coi risvolti di pelliccia.

Le differenze si possono attribuire all'età più avanzata del ritratto del Ridolfi ed al principio generalmente seguito nel secolo XVII di stilizzare i ritratti anche se tolti dal vero, correggendo, ove era del caso, la natura.

Si ha notizia di altri due pretesi auto-ritratti di Paris. L'uno compare nel catalogo della Galleria Algarotti di Venezia, pubblicato dopo il 1776 2); importante galleria che in gran parte andò poco a poco dispersa, della quale il resto si trova a Treviso presso gli eredi Perazzolo-Belloni. L'altro è segnato nel catalogo della Galleria Tescari di Castelfranco-Veneto, venduta fra il 1880 e il 1885 3). Le dimensioni dei due quadri, dei quali si sono perdute le traccie, escludono che

---

1) *Carta del navegar pittoresco*, p. 322.

2) *Catalogo dei quadri, dei disegni ecc. del fu Conte Algarotti* — Venezia (senza data), p. II. «Bordon Paris nacque a Trevisi nel 1500, morì in Venezia nel 1570.

Ritratto di sè stesso, mezza figura.

In tela, alto p. (*i piedi sono parigini*) 2, onc. 3, largo p. 1, onc. 9 ».

3) *Catalogo dei dipinti appartenenti alla famiglia Tescari di Castelfranco-Veneto*, Padova, Prosperini 1875.

n. 361. Ritratto di Paris Bordone con bavero di Pelliccia, Testa al naturale. Alto 0,46, largo 0,36, in tela con cornice dorata ad intaglio (Paris Bordone).

l' uno o l' altro possa essere quello scoperto dal D.r Frizzoni e che ora adorna il Museo Trivigiano; d' altronde nei suddetti cataloghi non è indicata alcuna particolarità dei due ritratti per cui si possa prestar fede all' attribuzione ivi data di quelle pitture al Bordon, nonchè alla identificazione del personaggio.

Questo quanto al fisico; rispetto al morale abbiamo l' autorevole testimonianza del Vasari confortata da altri dati che ci illuminano intorno al carattere del nostro pittore nella vita professionale.

Leggendo « la vita di Tiziano » del Vasari si ha l' impressione ch' egli abbia introdotto in fine quella di Paris, non solamente perchè questi era stato discepolo di Tiziano e perchè meritava per l' eccellenza delle sue opere di essere in modo particolare ricordato, ma altresì col sottile proposito di mordere il grande Cadorino nel suo carattere. Già l' intonazione della biografia di Tiziano è tutt' altro che favorevole alle qualità morali del sommo pittore. Alle lodi per la sublimità delle sue opere, si accompagnano qua e là talune osservazioni pungenti intorno alla sua avidità di lucro e alla sua gelosia verso gli artisti che gli potevano dar ombra. L' amicizia contratta da Tiziano con Pietro Aretino offre modo allo scrittore di insinuare che Tiziano ne avesse ritratto oltre che onore « molto utile per ciò che « lo fece conoscere tanto lontano quanto si distese la sua penna; » ed ognuno sa che cosa voleva dire essere nelle buone grazie di quella penna vendereccia e ricattatrice.

Dei servigi resi dal suo poco onorevole concittadino all' amico Tiziano, non ristà il Vasari dall' annoverarne parecchi, che gli avevano fruttato migliaia di scudi e le clientele preziose di Carlo V, del duca di Milano e di molti altri illustri personaggi.

Discorrendo della fama che aveva circondato Tiziano a Venezia, osserva il suo biografo ch' « egli aveva avuti in Venezia alcuni « concorrenti ma di non molto valore », onde « li aveva superati age- « volmente coll' eccellenza dell' arte e col sapere trattenersi e farsi « grato ai gentiluomini ». Se il Vasari non ha ristretto il significato della parola concorrenti ai minori artisti che egli dice di poco valore, ha dimenticato che gareggiarono con Tiziano, oltre al Bordon nostro, Giorgione, Gio. Antonio da Pordenone, Bonifacio e Tintoretto, i quali non si possono certo dire di poco valore, nè che facilmente siano stati superati coll' eccellenza dell' arte; ma con questa è ben notevole che il Vasari pone nella stessa linea, come coefficiente del successo, di Tiziano anche l'abilità di lui nel cattivarsi le simpatie dei potenti. È vero che viene premesso che, « oltre all' eccellenza dell' arte » egli è stato gentilissimo, di bella creanza, e dolcissimi costumi, ma appunto lo fu in questi rapporti interessati coi grandi signori. La gentile liberalità del maestro che conscio della propria grandezza eleva intorno a se i suoi allievi, li istruisce, li incoraggia, li avvia, come fece il divino Raffaello, egli non l' ebbe. Nè meno pungente è l' osser-

vazione colla quale, terminando di parlare di Tiziano, il biografo si dispone a dire brevemente dei suoi scolari: « sebbene molti sono « stati con Tiziano per imparare, non è però grande il numero di « coloro che veramente si possono dire suoi discepoli; perciocchè « non ha molto insegnato, ma ha imparato ciascuno più o meno, se« condo che ha saputo pigliare dall' opre fatte da Tiziano ».

Queste censure si accentuano vieppiù nella biografia del nostro Paris. Si direbbe che il Vasari fosse rimasto vivamente impressionato degli sfoghi confidenziali del pittore trevisano intorno alla guerra mossagli dal Cadorino e si sia proposto di presentare per così dire il rovescio della medaglia di colui

che onora
Non men Cador, che quei Vinegia e Urbino

Il Vasari non avrebbe potuto esprimere con maggiore efficacia l' egoismo interessato di Tiziano di fronte ai giovani che, animati dal vivo desiderio d' imparare, guardavano a lui con devozione ed ammirazione profonda; nelle parole, suggeritegli, per quanto pare, dallo stesso Paris: « quell' uomo non era molto vago d' insegnare a' suoi « giovani, anco pregato da loro sommamente ed invitato con la « pacienza a portarsi bene », si sente l' eco del rammarico provato da Paris allorchè si decise a partirsi dal suo maestro; e perchè non vi fosse alcun dubbio sul significato della osservazione, lo scrittore fece seguire il raffronto del Vecellio con Giorgione, la cui fine immatura continuava ad essere oggetto di rimpianto dei giovani, per la fama che aveva lasciato « di bene e volentieri insegnare con amore « quello che sapeva ».

L' antagonismo fra maestro e discepolo si fa più grave e getta una luce oltremodo sinistra sul carattere morale del maestro, simpatica sul giovane e promettente scolaro, nella notizia della commissione da costui ottenuta, a soli diciott' anni, di una tavola per la chiesetta di S. Nicolò dei Frari, che Tiziano « con mezzi e favori gli « tolse di mano »!

In un secondo accenno alla condizione ch' era fatta a Venezia agli artisti che per avere commissioni erano obbligati a corteggiare or questo or quello, è chiara l' allusione a chi coll' arte « di tratte« nersi e farsi grati i gentiluomini » era riuscito a sbarazzarsi dei concorrenti più seri e a farsi un monopolio, a proprio esclusivo vantaggio, della libera professione. Lo Zanotto ha l' aria d' indignarsi per le parole del Vasari, come di « calunnia che non merita neppure di « essere redarguita, tanto è bassa »! 1). Ma lo sdegno dello scrittore veneziano — eco di antiche querele e diatribe degli scrittori vene-

---

1) *Pinacoteca della I. R. Accademia Veneta,* I. Parte II. fasc. 69.

ziani contro lo storico aretino — ci sembra eccessiva. Non è fare un grave torto ai magistrati veneziani il dire che peccarono di favoritismo in arte; inconveniente che, in maggiori o minori proporzioni, si verifica sempre, quando si hanno da un lato persone di poca o nessuna competenza cui è rimessa l'assegnazione di lavori artistici e dall'altro i procaccianti e gli ambiziosi, dei quali non vi è mai difetto; come non mancano le anime solitarie che sdegnose si tengono in disparte. Il vantaggio grande per i committenti e per l'arte fu che Tiziano era veramente un sommo, e le sue opere superiori; ma perchè non lasciare che anche i minori, pur grandi, facciano la loro via?

Così è manifesta l'allusione a coloro che avevano impedito a Paris di fare la sua strada a Venezia, in fine della biografia, ove è detto ch'egli se ne stava carico d'anni ed in buona condizione a casa sua « fuggendo la concorrenza.... per non esser offeso.... da coloro « che non vanno, **come dice egli**, con verità ma con doppie vie « malignamente e con niuna carità. »

I precedenti della scuola e della commissione toltagli da Tiziano nel 1518, dimostrano come Paris alludesse sempre, in principalità, al suo maestro che lo aveva più degli altri ed in ogni tempo danneggiato nell'esercizio della sua professione.

Della guerra continua con cui Tiziano, perseguitò, — in un certo senso si dovrebbe dire, per la grandezza del Cadorino, onorò il nostro trivigiano — abbiamo un indizio in quella specie di congiura del silenzio sul suo nome che sembra si fosse organizzata da quanti letterati erano a Venezia intenti a cantare in versi ed in prosa le lodi del « divino » Tiziano e del Sansovino, — primo fra tutti l'Aretino che aveva costituito coi due grandi artisti una specie di triumvirato, o di società di mutuo soccorso nell'intento di aiutarsi a vicenda e di dividersene tra loro gli introiti.

Degli altri pittori veneziani che, senza giungere all'altezza di Tiziano, si erano però fatti conoscere come assai valenti, il solo che trovò grazia presso i triumviri fu il Sebastiano Luciani; forse perchè egli aveva già raggiunto in Roma l'alta sua fama, ma più perchè si sapeva ch'egli non aveva in mente di fermare in Venezia la sua stabile dimora. Nè sorprende che l'Aretino menzioni qualche volta il Pordenone, e che Tiziano ricordi dalla Germania il Lotto; il primo, dopo avere sostenuto aspre lotte con Tiziano, aveva finito per abbandonare Venezia, lasciando libero il campo al suo grande rivale; il secondo doveva essere noto a tutti per la mancanza di senso pratico della vita, che faceva di lui un concorrente poco temibile.

Di Paris Bordon non una parola; e al pari dell'Aretino sono muti l'Anton Francesco Doni, che scrisse molto d'arte e cantò in tutti i toni le lodi di Tiziano, il Dolci ed altri scrittori. Dei contem-

poranei non c' è che il Pino [1]) che nomina « Paris » alla rinfusa insieme a molti altri « valenti pittori » veneziani; più tardi, nel 1564, il Francesco Sansovino che nel « Dialogo di tutte le cose notabili che sono in Venetia », trasfuso di poi nella « Venetia descritta », — dopo avere lodato Giorgione, segnalando i progressi da lui portati nel modo di colorire, così si esprime: « In un tempo medesimo fu parimenti Paris, Bonifatio da Verona e il Pordenone; ma tanto meglio il Pordenone dei predetti; quanto egli hebbe più viva forza e bel colorito degli altri nelle sue cose. » Ove è notevole che il Bordon, non altrimenti chiamato che Paris, come dal Pino, viene posto « in un tempo medesimo » col Pordenone e con Bonifacio Veronese che nel 1564 erano già da un pezzo tramontati; quasi ad indicare che ai tempi dello scrittore, in cui fiorivano oltre a Tiziano, il Tintoretto e Paolo Veronese, lo si considerava come un pittore della vecchia scuola Giorgionesca, rimasto in arretrato di fronte al movimento che i tre grandi artisti sunnominati avevano continuato ad imprimere alla pittura veneziana.

Un' ulteriore dimostrazione del persistente mal' animo di Tiziano verso Paris, ci è fornita dalla lettera spedita nell' autunno 1566, collettivamente, da Tiziano e da altri cinque artisti veneziani all' Accademia toscana di Pittura per essere ammessi a farne parte. La esclusione del Bordon, mentre si presentavano i nomi di un Danese, di un Zelotti e di un Della Porta, sembra una vera ingiustizia, ed appare tanto più ingiustificata in quanto si doveva pur sapere che Vasari, « factotum » dell' Accademia fiorentina, era assai ben disposto verso il pittore trivigiano [2]).

Possiamo adunque immaginare con quale soddisfazione, due anni dopo la visita del Vasari, il vecchio Paris avrà letto di sè, in fine della vita del suo maestro un così bell' elogio attestante la benevola impressione che aveva lasciato la sua parola franca e sincera nell' animo di quell' acuto osservatore delle qualità e delle debolezze umane. Quell' elogio lo compensava dell' umiliante silenzio mantenuto fino allora intorno al suo nome, e delle amarezze provate ad opera degli invidi o gelosi; gli assegnava ormai quel posto distinto nella storia dell' arte che i meriti suoi, le sue virtù gli davano diritto di rivendicare.

Abbiamo detto le sue virtù; intendiamo parlare più particolarmente della dignità e correttezza nell' esercizio della professione, del rispetto e deferenza verso i colleghi, dell' amicizia e generosità verso i giovani che potevano aver bisogno di consigli e di aiuti. Di queste

---

1) *Dialogo di pittura,* Venezia, 1548, p. 24.

2) Crowe e Cavalcaselle, *Tiziano,* II. p. 351.

sue virtù si ha un bel saggio nel compromesso, in forza del quale i due pittori, quasi trivigiani, Lodovico Fiumicelli e Francesco Beccaruzzi 1) deferirono a lui come arbitro, la decisione delle controversie

---

1) Vedi Doc. XIX. — Abbiamo chiamati pittori quasi trivigiani il Beccaruzzi ed il Fiumicelli, perchè venuti a Treviso da giovani intorno alla stessa epoca (1530), vi fermarono entrambi la loro stabile dimora, facendone il centro della propria attività; dapprima lavorando in una stessa bottega, indi, quando cominciarono a litigare, ciascuno per proprio conto. — Del Beccaruzzi, oriundo da Conegliano, si sono occupati gli egregi Botteon ed Aliprandi nella monografia sul Cima; ci consta che in una prossima ristampa della loro opera verranno aggiunti nuovi documenti intorno alla vita e alle opere del pittore conterraneo del Cima. — Quanto al Fiumicelli, fin qui lo si è creduto trivigiano anche di nascita; tale lo dissero il Ridolfi (I. 216), il Federici, il Lanzi ecc. E poichè nessuno ne aveva mai dubitato, vi fu chi si arrischiò d'indicare anche « la casa ove nacque » presso l'antico portico delle Scorzerie, ribattezzato in suo onore « Portico Fiumicelli », mentre è certissimo che egli abitò sempre altrove, da ultimo « *in contrata calefatorum* » nella parrocchia di S. Leonardo. Il rispetto alla verità storica esige che la lapide che il Comune pose a Lodovico Fiumicelli nella via omonima, venga rimossa, anche perchè il dire « emulo del gran Tiziano » il Fiumicelli..... via, è un po' troppo! — Egli nacque a Vicenza e, prima di stabilirsi a Treviso, passò alcuni anni a Conegliano, ove contrasse amicizia col Beccaruzzi. La prima notizia di lui è in un atto giudiziario del 7 Gennaio 1527 avanti il Podestà di Conegliano, intestato: « *Mag.r Ludovicus pictor et habitator in Burgo circharum Coneglani* »; allegata havvi una sua petizione che comincia: « Essendo venuto a notitia de mi Ludovigo fiumicelo habi- « tante in Coneglano ecc. » La petizione aveva per oggetto « la palla sotto il titolo de misser « san Sebastian » destinata alla chiesa di S. Maria delle Grazie, dei minori osservanti di Conegliano, ch'egli diceva di aver già condotto « in assai buoni termini » e che a torto dal Guardiano del convento si pretendeva « far fare ad altri che a mi ». Non ci è noto quale esito abbia avuto la vertenza; nè ci consta che la pala sia stata eseguita dal Fiumicelli o da altri (*Protocolli nel notaio Silvestro Collalto di Conegliano; Arch. not. di Treviso*), — La seconda notizia è data dal contratto stipulato a Treviso, il 16 Agosto 1531 per la pala all'altare maggiore della chiesa di Biancade; « *m.r Ludovicus filius ser Bernardini fiumiselli Vicentini pictor et* [*habitator*] *de Coneglano* », a nome suo e « *m.ri francisci becarusii de Coneglano absentis* », si assunse di farne la consegna per la festa della Madonna di Marzo del 1532; il prezzo era stato stabilito in sessanta ducati (*Protocolli del notaio Gio. Girolamo Toscan; Arch. not. di Treviso*). Di questo dipinto assai pregevole abbiamo parlato nel testo, accennando alle analogie che presenta colla pala di Paris a Taibon. — Nel 14 Maggio 1533 i suddetti « *m.r Ludovicus fiume-* « *sellus q. ser Bernardini de Vincentia et m.r Franciscus q. Simeonis Becharuza de Coneglano picto-* « *res Tarvisii* » si obbligarono di fare la pala all'altar maggiore della chiesa di S. Maria Nova in Treviso, rappresentante in mezzo la Vergine col Bambino, ai lati S. Caterina, S. Lucia. S. Bernardo e S. Benedetto, e di dipingere nella predella (*schagnello inferiori*) a piccole figure la Natività della Vergine; prezzo ducati quaranta (*Protocolli dello stesso notaio Toscan*). La pala scomparve, essendo stata nel 1629 sostituita da altra cogli stessi santi, del Dominici di Castelfranco (*Burchellati; gli sconci e diroccamenti di Trevigi*). — Non abbiamo notizia di altri lavori eseguiti in società dai due pittori; ma la distanza di ben dieci anni decorsi fra la commissione della pala di S. Maria Nova ed il compromesso fa pensare ad altre opere dipinte nell' intervallo, intorno alle quali gli ex-soci avrebbero avuto occasione di litigare. — È strano che Treviso non possieda più un solo quadro del Fiumicelli. Le portelle dell' organo di S. Paolo andarono forse distrutte, perchè non figurano negli elenchi demaniali delle pitture provenienti da quella chiesa. Il quadro della « processione del Santissimo » ch'era in Duomo, fu involato la notte del 13 Agosto 1830 insieme alla testa del cav. Alvise di Rovero dalla pala di Paris, (*Gazzetta Priv. di Venezia*; *26 Agosto 1830 n. 192*), nè si sa ove al presente si trovi; poichè rappresenta una processione nella piazza della Cattedrale colla prospettiva dell'antica facciata quale si scorge nel noto quadro del Dominici, non dovrebbe essere difficile identificarlo, se ancora esiste in

ch' erano insorte fra loro per certi lavori eseguiti in società, e della sentenza ch' egli ebbe a pronunciare 1).

Nel 13 Aprile 1543 i due ex-soci si presentarono, insieme a Paris, innanzi al notaio Marsilio ed, esponendo che si erano da tempo inviluppati in una serie di liti dispendiose ed al sommo grado incresciose ed erano ormai decisi ad uscirne e a fare la pace, dichiararono di compromettere « *in ser Paridem Bordonum pictorem et civem tarvisinum incolam Venetiis* », e giurando sul Vangelo di osservare la sentenza che l' arbitro avrebbe pronunciato, lo supplicarono a voler giudicare « *pro bono pacis et ut amor ipsarum partium ad pristi-* « *num reducatur, cum ad invicem sint compatres* », rinunciando ad ogni eccezione che potesse derivare dall' essere l' arbitro « *compater dicti ser Ludovici* ».

A tanta fiducia nella sua lealtà ed amicizia Paris corrispose col lodo pronunciato il successivo 4 Maggio, ove rammenta che era suo compito di procedere piuttosto coll'equità che collo stretto diritto ed al fine di rappacificare i contendenti « *cum sint compatres* ». La frase « *taxantesque pro salario nostro nihil* » che chiude l' atto, rivela il disinteresse e la dignità di Paris che pago di avere colla sua parola autorevole ed amica sopita una disgustosa controversia fra due antichi amici e compagni d' arte, insieme legati dai vincoli affettuosi del comparatico, volle allontanare da sè anche il più lontano sospetto che non l' amore verso cari colleghi l' avesse indotto ad accettare di farsi giudice dei loro piáti, ma il desiderio di prendere la così detta giudicatura cui avevano diritto gli arbitri.

Si trovava nel 1543 a Treviso Lorenzo Lotto, stabilitosi per la terza volta l' anno prima di Ottobre, sulle rive del Sile, ove aveva calcolato di finire tranquillamente i suoi giorni. È notevole che i due pittori — non ostante la grande autorità che il Lotto doveva avere per la eccellenza delle sue opere e per l' età già avanzata — non si rivolsero a lui come paciere, ma attesero l' arrivo di Paris, di passaggio per il suo podere di Lovadina. Forse essi sapevano che il Lotto non sarebbe stato la persona più indicata per simili incarichi,

---

qualche Galleria pubblica o privata d' Europa. — Un' opera di grandi dimensioni che fa conoscere Lodovico Fiumicelli, è la pala dietro l' altar maggiore nella chiesa degli Eremitani in Padova, cui il Ridolfi assegna la data del 1536. La composizione è bene concepita, le figure non mancano di vigoria e di espressione, ma i tipi sono senza carattere, il disegno è scorretto e la tavolozza mancante di vivacità di tinte. Forse la pratica dell' affresco ch' egli trattò moltissimo, lo condusse a lavorare in fretta e di maniera. — Il Ridolfi narra che, lasciato il pennello, Lodovico si fece ingegnere militare al servizio della Repubblica ; ma ciò non sussiste ; bensì un suo figlio, a nome Giacomo, fu ingegnere e morì a Corfù verso il 1590 (*Protocol i del notaio Giacomo Strazzarol ; Arch. not. di Treviso*). Un altro figlio, a nome Matteo, seguì la professione del padre ; è il cosidetto « Fiumicelli il giovine », al quale il Cima attribuisce vari dipinti delle chiese di Treviso che lo caratterizzano come un pittore di pochissimo conto. Lodovico Fiumicelli morì verso il 1572.

1) Vedi Doc. XX.

nei quali era necessario procedere con modi concilianti e con grande accortezza. Si può essere sicuri che egli avrebbe cominciato a registrare nel « libro dei conti » una partita a debito delle parti compromittenti, quale correspettivo per le sue funzioni di arbitro o di perito, salvo poi a segnarvi sotto che aveva dovuto con grande suo rammarico rinunciarvi in tutto od in parte.

Il contrasto fra la delicatezza e dignità quasi aristocratica dell' uno e la quasi morbosa incoerenza dell' altro è reso palese dalla nota del « libro dei conti », relativa alla stima che Paris fece di tre ritratti del Lotto 1).

Nell' Ottobre 1548 il Lotto si era assunto di fare il ritratto a un cotal « Francesco di Cavali tentor da san Stai » in Venezia, a sua moglie ed al figlio Domenico. Secondo il suo costume, non era stato stabilito il prezzo in prevenzione — « non fu fato precio ». — Compiuti che furono i ritratti, invitato a manifestare le sue pretese egli si schermì rimettendosi alla discrezione dei committenti, con che prima si cerziorassero col mezzo di periti « tolti un per parte », del giusto prezzo dei dipinti.

Il Lotto chiamò « in sua parte misser Paris Bordon pictor » ; i committenti chiamarono « misser Zuan Pietro Silvio pictor » 2). I due periti, fatta la stima, non vollero comunicare il loro giudizio al Lotto, perchè questi aveva promesso di accontentarsi di quella qualsiasi somma che nella loro discrezione i committenti gli avrebbero corrisposto. Ove si scorge, come Paris, non ostante la prova di fiducia datagli dal Lotto, si sia rifiutato di aderire alle indiscrete di lui ricerche, dubitando, forse non a torto, che, ove si fosse verificato un sensibile distacco fra la perizia e la somma offertagli dai committenti, il suo collega ne avrebbe tratto pretesto per sollevare proteste e recriminazioni, altrettanto spiacevoli ed irritanti, quanto giuridicamente inefficaci. Nessuna partita è segnata a credito di Paris ; il che prova come anche in questa circostanza, egli si sia prestato per pura amicizia.

Un ultimo punto che si attiene al carattere morale del nostro pittore, riguarda i suoi rapporti colla città nativa. Dalle parole del Vasari e dal complesso delle notizie che si hanno da altre fonti, si rileva come, a differenza di tanti altri che una volta usciti dalla picciola terra che diede loro i natali, non si fanno per essa più vivi, egli conservò sempre, finchè visse, relazioni affettuose con Treviso.

L' attaccamento alle memorie domestiche è dimostrato dal ricupero fatto ancora in gioventù della poca terra che i suoi parenti avevano alienato, — parte del piccolo podere portato in dote dall' ava Maddalena Berton a m.° Angelo « seller » — e dal continuato pos-

---

1) Vedi Doc. XXII.

2) Di questo buon pittore tizianesco si conosce un unico quadro firmato nella chiesa di Ponte di Sedrina (provincia di Bergamo).

sesso di quel fondo per tutta la sua vita, senza che l' utile ch' egli ne ritraeva, valesse a compensare i disturbi e le noie procurategli dal colono, sempre intento a defraudare il padrone lontano. Le registrazioni del monastero di S. Paolo provano con quanto disinteresse egli si fosse prestato ad abbellire colle grazie del suo pennello quella chiesa, per soddisfare i voti della parte più eletta dei suoi concittadini che avevano in S. Paolo le proprie figlie e sorelle. Non mancò neppure Paris in parecchi dei suoi dipinti di segnare accanto al proprio nome la sua qualità di cittadino trivigiano.

E la città che tanto egli onorava, non gli fu avara di soddisfazioni morali e materiali. Abbiamo già accennato alle commissioni di quadri d' altare nelle chiese principali e di ritratti dei più cospicui personaggi, quali erano gli Onigo, i Rover, i Tiretta, il vicario Salomon ecc. Le premesse osservazioni non ci permettono d' insistere troppo sull' orazione encomiastica del giovane Aproino.

Nè la memoria di Paris e delle sue opere si affievolì nei trivigiani dopo la sua morte. Già si è veduto che il Mauro lo chiama pittore celeberrimo ed accenna alle opere che « a Treviso, in Ve- « nezia, ed altrove fanno testimonianza del suo sommo ingegno »; poco dopo il Burchiellati, facendone l' elogio, citava il Lomazzo ed il Vasari 1). Sulla fine del secolo XVII il Cima enumera tutti i dipinti di Paris esistenti nelle chiese della città 2); altrettanto fece un secolo dopo il Rigamonti, il quale oltre a riportare in sunto la biografia del Ridolfi, richiamò di volta in volta in modo particolare l' attenzione del lettore sulle opere « insigni » del « celebre Paris Bordon, nobile (!) trivigiano » 3).

Ma intanto si avvicinava a gran passi la bufera che, schiantando, con inaudita violenza, dalle radici, tradizioni ed istituti secolari — parte dei quali, ringiovaniti e riformati, avrebbero ancora potuto rendere utili servizi al paese — doveva far sentire i suoi effetti più disastrosi sul patrimonio storico-artistico dalla pietà degli avi legato alle venture generazioni. Non è qui il caso d' indagare fino a qual punto abbiano contribuito, in alcuni fatali momenti, a rendere più funeste le conseguenze delle disposizioni governative, la ignavia e l' ignoranza dei rappresentanti della città e del clero. Un merito è d' uopo però loro riconoscere; la cura singolare dimostrata per le opere del nostro Paris, al fine d' impedire che la città ne venisse spogliata; contrastante colla assoluta indifferenza per quasi tutto il resto 4).

---

1) *Memorabilium.* Treviso, 1616 p. 482.

2) *Le tre faccie di Trevigi,* manoscritto n. 643 della Biblioteca Comunale di Treviso.

3) *Descrizione delle pitture più celebri ecc. di Trevigi;* 1776.

4) Diciamo « quasi », perchè dal carteggio fra i delegati Giuseppe Appiani ed Ignazio Fumagalli ed il Direttore Generale della Istruzione pubblica, Cav. Giovanni Scopoli, si ap-

La soppressione delle corporazioni ed altri enti religiosi avvenne a Treviso, come altrove, in due riprese; la prima nel 1806, la seconda nel 1810. Per effetto della prima soppressione caddero in proprietà del cosidetto demanio nazionale, ossia del fisco, « l' adorazione dei pastori » ch' era a S. Francesco, « il Paradiso » e le due piccole « Risurrezioni » della Chiesa di Ognissanti.

La città parve commuoversi alla notizia che i quattro preziosi dipinti dovevano essere spediti a Venezia, ove il delegato della Corona, Pietro Edwards, attendeva alla scelta dei quadri per la formazione delle Gallerie dei RR. Palazzi e delle Accademie di Belle Arti. La pala del « Paradiso » partì tosto e non fece più ritorno; non così fu dei due quadretti e dell' « Adorazione dei Pastori ». Nel 1808, per iniziativa del Prefetto del Dipartimento, cav. Giovanni Scopoli, era stata dal Comune istituita un' Accademia di disegno e di pittura nel locale dell' ex chiesa degli Ognissanti, ove, secondo il decreto-regolamento del Prefetto, « si dovevano trasportare tutti « i quadri esistenti nei luoghi pii od altri stabilimenti pubblici sotto tutela locale » 1). Si posero gli occhi sul grande dipinto della « Adorazione dei pastori », che avrebbe rappresentato degnamente nell' Accademia il massimo pittore trivigiano, e coll' appoggio del Prefetto, si riuscì ad averlo nelle mani. Pare che nella medesima occasione siano stati trafugati i due quadretti ch' erano agli Ognissanti; ad opera, per quanto poco dopo si disse, « di alcune divote e zelanti persone », le quali avevano in mente di unirli alla paletta dei « Misteri » nella sagrestia del Duomo, onde « conservare una piccola serie di tal autore » 2). Ma nel Dicembre dello stesso anno l' Edwards, avendo subodorato la cosa, reclamò pala e quadretti; rivolgendosi privatamente per informazioni al Direttore del demanio in Treviso, ed in via ufficiale per istruzioni al proprio superiore, l' Intendente Generale ai beni della Corona, conte Costabili-Containi. Ne seguì un lungo carteggio, del quale pubblichiamo numerosi estratti, che ci sembrano dover destare sufficiente interesse, sia

---

prende che la città per mezzo dello stesso Direttore del Demanio locale, opportunamente spalleggiato dal Prefetto del Dipartimento, Barone Carlo del Mayno, si oppose alle disposizioni che i delegati avevano dato perchè venisse tosto levata dalla cornice la grande pala dietro l' altare maggiore di S. Nicolò, di fra Marco Pensaben e Gio. Girolamo Savoldo, allora attribuita erroneamente a Sebastiano Dal Piombo, per farne l' immediata spedizione a Milano, — osservando che la chiesa, benchè colpita dal decreto di soppressione, era ancora aperta al culto. L' Appiani ed il Fumagalli insistettero nei loro rapporti dimostrando la straordinaria bellezza di quella pittura ed il lustro che ne sarebbe derivato alla Pinacoteca; ma la questione fu presto risolta generosamente dal Direttore Generale a favore della città, la quale pertanto deve al suo antico Prefetto Scopoli la conservazione del bellissimo dipinto (*R. Archivio di Stato di Milano; Busta 437, P. G. studi pittura, scultura* ecc.).

1) *Archivio del Comune di Treviso; Segreteria, 1808, Busta 3.a*

2) Vedi Doc. XXXVIII.

perchè dimostrano gli uffici fatti ed i maneggi adoperati dai rappresentanti della città, per conservare un' opera tanto pregevole del nostro Paris, sia anche perchè offrono un nuovo saggio della rara competenza ed attitudine dell' Edwards a sostener le difficili e delicate mansioni cui era stato preposto, e della straordinaria attività ch' egli ebbe a spiegare. Il carteggio merita di essere conosciuto anche per gli assennati giudizî espressi dal delegato della Corona sopra alcune opere di Paris.

Nel Gennaio 1809 l' Edwards, il quale era riuscito a far sconfessare dallo stesso Vice-Re il prefetto Scopoli, osservando che « la Collezione era assai mal provveduta [1]) con opere di Paris Bordone » dava categoriche istruzioni al Direttore del demanio in Treviso perchè gli fossero immediatamente spediti così l' « Adorazione dei pastori » come i due quadretti. In tale frangente il Podestà del Comune, cav. Nascimben, diresse « una umilissima preghiera » al Vice-Re ; rammentando come per iniziativa dell' ex-Prefetto cav. Scopoli, allora elevato all' alta carica di Direttore Generale della Pubblica Istruzione, era stata istituita presso il Liceo « un'Accademia di disegno e « pittura ove raccolti fossero alcuni pezzi di pittura accreditati e distinti » e come « essendo la città mancante di buone opere » lo stesso Prefetto aveva già procurato « dalla bontà di V. A. I. » all'Accademia alcuni quadri, chiedeva fosse concesso anche « il quadro di Paris « Bordone rappresentante la Nascita di Nostro Signor Gesù Cristo..... « giacchè di questo autore trivigiano il Sig. Edwards ebbe varie « opere per la Collezione ed in particolare la celebre pala d' Ognis- « santi.... ed al Comune interessa conservare una memoria d'un suo « concittadino » [2]).

L' Edwards, cui fu abbassata tale supplica, insistette vivamente per aver « l' Adorazione dei pastori », e reclamò pure i due quadretti dei quali nella supplica non si faceva parola, proponendo che tutto al più si desse in cambio « il Paradiso », opera da lui giustamente considerata assai inferiore all' « Adorazione dei pastori ». Non siamo riusciti a rintracciare negli atti le fasi successive della vertenza ; il risultato ad ogni modo fu che la pala e i due quadretti rimasero a Treviso. I precedenti del cav. Scopoli ci autorizzano a ritenere ch' egli non abbia mancato anche questa volta di influire a favore dei trivigiani. Egli s' era adoperato a conservare all' Ospitale Civico il suo patrimonio, di che gli fu posta un' iscrizione di onore, quando partì dalla Prefettura di Treviso Consigliere di Governo a Milano. La pala verso il 1820 passò, come si vedrà a suo luogo, in deposito alla Cattedrale ; i due quadretti furono venduti, probabilmente

1) Ricordiamo che a questo momento il quadro dell'anello del Pescatore era a Parigi.
2) Vedi Doc. XXXIX.

intorno alla stessa epoca, al sig. Giuseppe Mandruzzato, presso i cui eredi tuttora religiosamente si conservano.

Sembra un' ironia! Poco tempo dopo che l' Edwards, nel riferire in senso sfavorevole alla supplica del podestà di Treviso con argomenti che hanno un po' del curialesco, aveva decantata « la dovizia » delle chiese trivigiane « in quadri di autori classici » ed in particolare di Paris Bordon, ricordando oltre la paletta dei « misteri » in Duomo, le pale delle chiese di S. Lorenzo, S. Girolamo e S. Paolo ed il quadretto di S. Maria del Gesu (?), un nuovo decreto vice-reale colpiva di soppressione tutte queste chiese insieme a molte altre, avocando così al demanio la proprietà delle relative pitture. Se non che venuti a Treviso nel Gennaio 1811 i delegati governativi per la scelta dei quadri destinati alle pubbliche Gallerie del regno, Giuseppe Appiani ed Ignazio Fumagalli, di Paris Bordon non portarono via che la paletta della chiesa di S. Paolo, ora a Brera 1); quella di S. Lorenzo rimase dov' era, si disse in via provvisoria, perchè la chiesa, sebbene legalmente soppressa, continuava a rimanere aperta al pubblico ed officiata 2); più tardi, quando la chiesa fu chiusa, passò in deposito alla Cattedrale. Del quadretto del Gesu e della pala di S. Girolamo i delegati mostrarono di non fare alcun conto; quanto al primo è probabile che l' attribuzione dell' Edwards, il quale, per opportunità, aveva nella questione per l' « Adorazione dei pastori » mostrato di accettare i giudizî spesso cervellotici del padre Federici, fosse errata. Quanto alla pala è positivo che ad impedire che la scelta dei delegati cadesse sulla medesima, si era fatta correre la voce che non era originale di Paris, ma bensì copia assai scadente di un suo dipinto od opera di altro pittore di secondo ordine. È a notarsi che il quadro si presentava allora, com' è tuttora, in cattivissime condizioni per un pessimo ristauro praticatovi nella seconda metà del secolo XVIII. In un elenco di quadri e disegni provenienti dalle soppresse corporazioni del regno italico, compilato sulle indicazioni dei due delegati « il quadro rappresentante la Madonna, « S. Giovanni e S. Girolamo.... all' altar maggiore della chiesa « detta dei PP. Scalzi di Treviso » è attribuito a Vincenzo Vicentino! 3).

Con tale artificio, dal quale non si sarebbe certo lasciato prendere il vecchio Edwards, la città riuscì a salvare anche questo dipinto; ed il Crico nel 1830 se ne compiaceva, osservando che la pala

---

1) *R. Archivio di Stato di Milano; Studi, pittura* ecc. *P. G. Busta* n. 437.

2) *R. Archivio di Stato di Milano; Studi* ecc. *Busta* 437. — Elenco dei quadri appartenenti a Corporazioni e Chiese soppresse nel Circondario della Direzione del Demanio di Treviso scelti dai delegati.

3) *R. Arch. di Stato di Milano; Studi* ecc. *Busta* n. 437. — Elenco dei quadri ed altri oggetti di belle arti provenienti dalle soppresse corporazioni del Regno d' Italia.

di S. Girolamo « non è altrimenti una copia com' erasi sparso nel tempo italico per timore di perderla 1). »

Pertanto le perdite subite dai trivigiani in quadri di chiesa di Paris si ridussero alla pala del « Paradiso » e a quella della chiesa di S. Paolo, ambedue assai inferiori a tutte le altre. La conservazione delle due di S. Lorenzo e di S. Girolamo è tanto più rimarchevole in quanto che dal carteggio dei delegati lombardi appare ch' essi non si limitarono a portar via il buono, ma razzolarono anche il mediocre, mandando tutto a Milano, ove, dopo fatta una discreta scelta per la Pinacoteca, il resto rimase ad ammuffire nei magazzini e finì poi o a servire per cambi, il più delle volte disgraziati, con privati, o a passare in deposito nelle cosidette chiese povere di Milano e Lombardia 2).

Le naturali inclinazioni dell' artista, l' intimo suo modo di sentire ci sono resi manifesti dalle sue opere. — Si potrà censurare qualche volta il nostro Paris di essere stato superficiale, ineguale, di avere tirato giù con troppa fretta, ma non si potrà disconoscere che anche nelle cose sue meno felici un elemento emerge che gli è personale, — l' equilibrio fra i suoi ideali e l' attitudine ad estrinsecarli. Non voli troppo arditi, nè mai lo sforzo di fare di più di quanto la sua pur grande abilità gli consentiva di tentare. È in Paris lo stesso equilibrio che, accompagnato da una fantasia più fervida, da una costituzione fisicamente ed intellettualmente più robusta e vigorosa e da una maggiore potenza assimilatrice e creatrice, caratterizza il suo maestro, il grande Tiziano.

---

1) *Lettera sulle Belle Arti Trivigiane*, 1833, p. 49.

2) Osservando gli elenchi esistenti presso la Pinacoteca di Brera, dei quadri in deposito nelle chiese di Milano e della Lombardia, vi abbiamo rinvenuto quasi tutte le pitture asportate dalle chiese di Treviso, Conegliano, Castelfranco, Serravalle ecc. soppresse nel 1810. Vi si trovano pure registrate moltissime pitture provenienti da Venezia e dalle altre città del Veneto. Poichè il trasporto di tutti questi dipinti a Milano avvenne coll' unico intento di costituire la Pinacoteca di Brera, non anche con lo scopo di arricchire, mediante le spoglie delle chiese del Veneto che non era paese di conquista, le chiese di Milano e Lombardia, parrebbe che ormai la sede più naturale, e diciamo pure più legittima, delle opere d' arte che non si giudicarono meritevoli di figurare in una scelta Galleria, dovesse essere la stessa città a spese della quale i quadri furono eseguiti e alla quale erano legati da tradizioni e memorie secolari. — È una idea questa, della rivendicazione di una massa considerevole di dipinti provenienti dalle chiese e confraternite soppresse nel 1810, che sottoponiamo all' attenzione di tutte le città della nostra regione, le quali potrebbero associarsi nelle opportune pratiche presso il Governo, proprietario dei dipinti medesimi — Secondo il nostro concetto, le Pinacoteche delle città capoluoghi di Provincia dovrebbero essere costituite depositarie di tutti i dipinti che già appartennero alle chiese e confraternite del proprio territorio; meno s' intende quelle che per la loro particolare importanza sono state giudicate o si giudicheranno degne di figurare nelle grandi Gallerie dello Stato.

Fu già osservato che nei quadri a figura intera Paris prediligeva le composizioni a metà o due terzi del naturale; si direbbe ch' egli provasse una certa ritrosìa a far grande, dubitando di non riuscirvi con quella eccellenza ch' è sempre in cima ai desideri di un artista coscienzioso.

Si è negato da critici, anche fra i più eminenti, al Bordon, come ad altri pittori della scuola veneta, di avere sortite le disposizioni più propizie per trattare la pittura di soggetto religioso. Senza voler estendere di troppo le nostre considerazioni e per limitarle all' artista del quale ci occupiamo, non pare a noi che l' osservazione abbia, ne' suoi riguardi, grande fondamento.

Santi e donatori, nelle numerose « Sacre Famiglie » e « Sante Conversazioni » uscite dal suo pennello, pendono con devota compunzione dalle labbra e dallo sguardo di Gesù Bambino o della Vergine Madre; genuflessi, si affisano supplichevoli nel Verbo fatto Uomo; ed il Divino Infante sorride loro con grazia e dolcezza celestiale, come di chi con lieto e sereno aspetto cerchi ravvivare la fede, ispirare la speranza, muovere i cuori a sensi di carità e di pietà. Si osservino il devoto committente nel quadro della Galleria Czernin di Vienna, in ginocchio, colle braccia incrociate sul petto innanzi il Crocifisso, e l' altro donatore nella « Sacra Famiglia » di Brera che riverente si prostra avanti la Vergine ed il Bambino, mentre S. Ambrogio si fa con paterna sollecitudine ad intercedere per lui. Si vegga nella piccola pala a Brera, proveniente da S. Paolo di Treviso, la Vergine che sollecita accorre per presentare S. Domenico al Redentore, e l' atteggiamento del Santo che, pieno di fanatismo, ginocchioni, mani e piedi tremanti, contempla estasiato la divina apparizione. Gesù siede sulle nubi e tiene in pugno tre lunghe aste da torneo; abbassando lo sguardo improntato a severa mestizia, verso S. Domenico, sta per consegnargliene una, come simbolo della missione affidata al suo Ordine, di scendere in campo aperto contro i nemici della fede. Una legione di angeli armati, colla croce per insegna, passa sulle nubi; visione destinata ad infondere coraggio nello strenuo campione della Chiesa e a dare al quadro il significato di un grido di guerra del cattolicismo contro l' idra dell' eresia che ai tempi di Paris, dopo avere devastato il centro ed il settentrione di Europa, tentava alzare il capo minaccioso nella stessa Italia. Lo svolgimento dato al soggetto della presentazione di S. Domenico al Redentore, permette di argomentare che in Paris fosse profondo l' attaccamento alla fede degli avi e che un sacro orrore lo movesse contro i novatori, allora di moda. Noi lo vediamo infatti a Treviso in relazione col vicario Salomon, Commissario Apostolico del Santo Offizio, martello degli eretici trivigiani, e col dottore Francesco Lazzari, procuratore fiscale del Santo Offizio; [1] le sue relazioni all' estero sono sempre con principi e personaggi di parte cattolica.

1) Vedi Doc. XXVI.

Contro queste induzioni intorno ai sentimenti profondamente religiosi di Paris e allo studio ch' egli era solito porre per esprimere nei quadri di soggetto religioso, con efficacia, i concetti informatori del culto cristiano, non varrebbe opporre ch'egli trattò, con pari amore e con grande e talora eccessiva libertà, soggetti erotici e mitologici che colla morale e col culto cristiano non hanno alcun punto di contatto. Con ciò Paris non avrebbe fatto che assecondare i desideri dei suoi clienti, seguire il gusto del tempo; la reazione cattolica, fin oltre la metà del secolo XVI, fu strenua combattente, ma non bacchettona. Caratteristica per i costumi dell' epoca è la commissione data al Bordon dal cardinale di Lorena, di un « *Ecce homo* » e di un « Giove con Jo » !

In tutte le cose sue, sacre e profane, il nostro pittore offre la particolare attrattiva della grazia e della gentilezza, tanto più simpatica in quanto è semplice e schietta, senza mai degenerare in leziosaggini e nell' affettazione di eccessivo sentimentalismo.

In l' operar el fu molto zentil,
E spirito si nobile e galante,
Che le piture soe xe tutte quante
Cao de late, zonchiada, e onto sutil (*sic*)

. . . .

De Paris ghe dirò, che se i Amori
Da le tre Gratie fusse sta depenti
No' se haveria si bei componimenti.
Paris per gratia, è 'l pare dei Pitori

. . . .

Ma (tornando al Bordon) concludo in fin
Che Treviso ha un Pitor, cusì zentil
Come ogni nobil fior che Marzo e Avril
Fazza spanar per far belo un zardin.

Così il Boschini, colle grazie carezzevoli del vernacolo [1].

Lo Zanetti : « Lo stile di Paris oltre il rammentare le bellezze « dei grandi pittori di quei dì, ha una certa nativa grazia singolare « e un vigore (?) che felicemente con la vaghezza accompagnasi ; « onde chi mira le opere sue, e spezialmente i ritratti, si sente pren- « dere da nobil piacere e da meraviglia » [2].

Ed il Lanzi : « pittore originale di una grazia che a niuno so- « miglia fuori che a sè stesso. Ridono veramente le sue immagini per « un colorito che non potendo essere più vero di quello di Tiziano, « pare che volesse farlo più vario almeno e più vago » [3].

---

1) *Carta del navegar pittoresco ;* p. 253, 303, 322.
2) Op. cit. p. 210.
3) *Storia pittorica dell' Italia,* 2ª ediz. 1825, p. 97.

Un senso di pace profonda e di serena tranquillità spira entro le « Sacre Famiglie » e le « Sante Conversazioni ». Si vegga nella « Sacra Famiglia » di Brera (n. 242) la giovine santa a sinistra della Vergine; volta verso il Bambino, colla bocca semiaperta in atto di emettere un grido di gioia, guarda a lui con tenerezza, e Gesù che le sta dinnanzi, chinando dolcemente il capo, le indica il cappello cardinalizio che la Madre consegna a S. Girolamo, accompagnando il gesto con un amabile sorriso; si consideri nella « Santa Conversazione » di Berlino (n. 191), la grazia modesta della Vergine, che pur scherzando col Figlio, serba la dignitosa compostezza che si addice all' alto seggio in cui è posta.

Le sue Vergini non hanno in generale l' aria voluttuosa e lo sguardo ora appassionato ed or civettuolo delle Vergini di Tiziano e del Bonifacio, nè l' opulenza delle forme matronali di quelle del Palma, ma l' aspetto vezzoso delle gentili terrafermiere dalle rosee gote, dai cappelli biondi o biondo-rossicci, dagli occhi cerulei. Trivigiano era rimasto Paris nell' anima, anche nella preferenza, per le modeste bellezze della Marca nelle concezioni ideali della religione, a quelle più appariscenti e mondane che facevano pompa di sè nella grande e ricca Venezia; alle quali ultime riservava invece il posto d'onore, che si può dire loro spettasse di diritto, nelle rappresentazioni di soggetti erotici — come si può vedere raffrontando le sue « allegorie » coi ritratti di cortigiane che numerosi si hanno di lui.

I bambini sono sempre graziosi, colle loro testine ricciute, colla rotondità e mollezza delle forme e colle rosee tinte delle carni.

Alla dolcezza che nell' elemento femminile e in quello dell' infanzia raggiunge la perfezione, non corrisponde sufficiente vigoria e robustezza nella rappresentazione del sesso forte. I senatori raffigurati nella storia dell' « anello di S. Marco » hanno un' espressione mite e bonaria non corrispondente alla tradizione che fa del Veneto Senato un consesso di personaggi dall' aspetto grave, severo e dignitoso. — Si consideri il « San Giorgio a cavallo » del Vaticano. Risplendente di brunito acciaio ne è l' armatura; il bianco destriero s' impenna sotto l' azione del morso e degli sproni. Ebbene; il cavaliere che sta per immergere la spada nel ventre del drago, lungi dall' apparire infiammato da bellico furore e da giovanile baldanza come il S. Giorgio del Carpaccio, guarda il mostro infernale con calma, quasi stesse mormorando uno scongiuro per aiutarsi nel finale cimento; e sì che il drago giace ferito a morte col collo trapassato da un' asta e sembra distendere le zanne non più per offendere ma in preda agli aneliti dell' agonia. Quanto più terribilmente efficace la stessa rappresentazione del Tintoretto, in cui si vede al secondo piano volteggiare il destriero scalpitante, montato da audace garzone in atto di menare un fendente sul mostro che si contorce minaccioso colle orrende fauci spalancate!

« Il genio del Bordone non era molto disposto nè per l'epica « nè per la tragedia; frivolo nella prima, freddo per la seconda, « restò sempre insignificante nell'una e nell'altra »; così l'Edwards, parlando di un « *Ecce homo* » proveniente da S. Maria Maggiore di Venezia del quale non si conosce il destino 1); altrove lo stesso Edwards, descrivendo il « Cristo morto, pianto da due angeli », che ora è nella Cappella del Palazzo Ducale, osservava: « Il talento di questo cele- « bre artista, essendo inclinato al genere umano e ridente, gli fece « perdere di vista i caratteri propri del soggetto che doveva trat- « tare. La figura del Salvatore non ricorda punto la sofferta pas- « sione.... gli angioli di faccia florida e con vestimenti di gaio colore « mostrano di piangere quasi per finzione » 2).

Il giudizio dell' Edwards potrà sembrare eccessivo nel biasimo; ma in fondo non si può dire che sia del tutto errato. Alla grazia innata ed alla attitudine ad esprimere i moti dell' animo che desta la serena contemplazione così della sublimità dei Celesti come delle bellezze della natura, non si associava sufficiente attitudine per quelle rappresentazioni in cui vi è luogo ad azioni movimentate, a contrapposizione di figura a figura e di gruppi a gruppi di figure. Insufficiente quasi sempre in questo genere di composizioni, scende qualche volta fino alla goffaggine e alla puerilità; come nella « Cena » di S. Giovanni in Bragora e nel « Paradiso ». Abbiamo detto « quasi sempre insufficiente »; perchè, se tale egli si rivela nello stesso « anello di S. Marco », ove le deficienze nella composizione passano inosservate essendo soverchiate da altri grandissimi pregi, è giustizia dichiarare che sfugge a qualsiasi censura « la disputa di Cristo fra i dottori », ove il contrasto fra i diversi sentimenti onde sono animati Gesù adolescente che pieno di fervore sta disputando, i dottori che in vari atteggiamenti esprimono la sorpresa o il dispetto per la improvvisa comparsa nel Tempio di un ragazzo di così portentosa sapienza, e la Vergine che sembra esprimere l'ansia e il turbamento del suo cuore ancora in sussulto per il timore provato della scomparsa del Figlio e la contentezza di averlo ritrovato in così augusto seggio, è reso con grande maestria ed efficacia, ove il tutto appare coordinato armonicamente al concetto della glorificazione della sapienza di Gesù, ove si nota grandezza di stile, degna dei più grandi maestri che illustrarono il secolo d' oro dell' arte italiana.

« Nelle opere del Bordone bisogna sempre soffrire qualche « svista in linea di disegno »; anche qui il censore è l'Edwards che trova a ridíre sullo stesso « *Ecce homo* » di S. Maria Maggiore 3). L' appunto è fondato, e si sarebbe quasi tratti ad attribuirne la causa

1) *R. Archivio di Stato di Venezia; Demanio, Edwards Corrispondenza B.ª n. 22.*

2) *R. Archivio di Stato di Venezia; Demanio, Edwards Elenchi B.ª n. 22.*

3) *R. Archivio di Stato di Milano; Corona, Monumenti, pitture, B.ª n. 261.*

allo scarso insegnamento impartitogli dal suo maestro. È difficile trovare in Paris uno scorcio in cui non vi sia qualche difetto, sia pur lieve, di disegno; in molti dei suoi ritratti egli non riesce ad inarcare il braccio sul fianco senza incorrere in errori facilmente rilevabili. La cosa del resto non può destare alcuna sorpresa, essendo risaputo che i pittori veneziani del suo tempo erano tutti eccellenti coloristi, ma tutti anche, dal più al meno, cattivi disegnatori.

Nelle opere di Paris emergono due elementi che, l'uno o l'altro, e talora insieme combinati, concorrono a dare loro gran pregio; gli sfondi architettonici ed il paese pittoresco.

Attraverso gli edifizi disegnati in prospettiva si può seguire la storia dei suoi dipinti. Si è già accennato alla importanza che ha nell' « anello di S. Marco » lo sfondo architettonico con edifizi in stile lombardesco, entro il quale si svolge la scena della leggenda. Nello stesso stile è pure disegnata la sinagoga della « disputa di Cristo fra i dottori », in cui è a notarsi la bella porta che si apre nel mezzo della parete lasciando scorgere un pittoresco paese, e la cattedra ad eleganti intagli che ricorda il trono del Doge nell' « anello di S. Marco ». Nel medesimo stile sono la grande loggia con tre archi da ciascun lato, nell' « Annunciazione della Vergine » di Siena e la loggia terrena che occupa la metà di destra nel fondo della « partita a scacchi » di Berlino. Attraverso le grandi arcate della « Annunciazione » si scorge un bellissimo paese; attraverso la loggia della « partita a scacchi » si delinea pure un paesaggio che sale lentamente verso sinistra ove si schiude coll' aspetto di una verdeggiante collina.

Più tardi lo vediamo prediligere le costruzioni nello stile classico, spesso in rovina; come nell' « adorazione dei pastori » in Duomo. Singolare è lo sfondo di città nella « Bersabea » di Colonia; parrebbe quasi che il pittore si fosse proposto di dare un saggio delle sue cognizioni nei vari stili architettonici, antichi e moderni. Edifizî nel gusto del Sansovino e dell' Alessi con profusione di nicchie, statue e bassorilievi, si alternano con altri concepiti nello stile grandioso di Palladio; un monolite isolato rammenta la colonna Troiana, un edifizio rotondo circondato da portico richiama alla mente il tempio di Vesta. Sono questi i frutti di studî fatti sopra libri e stampe dell' epoca o le impressioni di un viaggio a Roma, del quale non ci è giunta notizia?

Questo studio degli sfondi architettonici condusse il Bordon a perfezionarsi nella prospettiva aerea e lineare, e ad osservare nella graduazione delle tinte e nel contrasto delle luci e delle ombre le leggi delle distanze; studio che applicato al paesaggio concorse a fare di lui uno dei migliori paesaggisti della sua epoca. Perocchè si può bene affermare che Paris sia stato fra i primi che seppero dopo Giorgione, sulle sue traccie e su quelle di Tiziano, comprendere ed

esprimere a meraviglia la poesia della natura; fu certo uno dei primi pittori italiani dei quali si ha notizia che trattarono il paesaggio senza figura. Malauguratamente « i pezzi di paese » che secondo il Vasari, egli fece per i signori Da Rhò in Milano, s' ignora ove siano andati a finire.

Già si disse che è alla così detta « campagna di sopra » della sua Lovadina che Paris sembra essersi a preferenza ispirato, con qualche elemento tolto dai vicini paesi d' oltre Piave.

Nei fondi del « Battesimo del Redentore », della « presentazione di S. Domenico a Gesù » e di molti altri dipinti l' occhio segue la lunga distesa delle vaghe ondulazioni del terreno, con poggi verdeggianti sul cui declivio si disegnano sparsi qua e là alberi fronzuti, e con valloncelli nel cui fondo scorrono tortuosamente piccoli fiumi o torrenti; qua un molino ad una ruota, un piccolo villaggio, un misero abituro stanno ad indicare la presenza dell' uomo; là una fratta di quercie o di faggi, le cui frasche illuminate dal sole ed agitate dal vento danno vividi sprazzi di luce dorata, o, nella penombra del tramonto, recano la nota simpatica di un verde intenso. Da lungi si disegnano i toni cilestrini e i profili biancastri delle alte montagne.

Non di rado egli trae partito dal paesaggio per tratteggiare ad una certa distanza dalla scena che si svolge al primo piano, un gruppo di persone, la cui presenza è in qualche modo giustificata dal soggetto del dipinto. Così nel « Battesimo del Salvatore » a Brera abbiamo al secondo piano un gruppo di uomini che o si sono bagnati o stanno per bagnarsi nel fiume; si osservi il giovane col turbante che si arrampica sulla sponda scoscesa, mentre un vecchio ritardatario dalla lunga barba fluente, discende appoggiando le mani tremanti sulle spalle di un giovane aitante che lo sorregge con devota premura. Nulla di più vero e di più sentito del contrasto di queste tre figure. Così nella « Diana cacciatrice » di Dresda si vede al basso, nel piano, uno stuolo di giovani ninfe rincorrenti con agili mosse, precedute da veloci levrieri, la selvaggina.

Non fa difetto in Paris qualche nota indovinata di quella tendenza al realismo che s' incontra anche in altri pittori della scuola veneta. Così è del piccolo barcaiuolo nell'« anello di S. Marco » che se ne sta con disinvoltura, mezzo sdraiato, sulla riva presso il battello, voltando le spalle al Senato, tutto intento a guardare il gruppo dei patrizi a piedi della gradinata. — Nella « disputa di Cristo » vi è un dottore, a sinistra di Gesù, dal tipo prettamente ebraico. I particolari del lungo tappeto sopra il leggìo e dei rotoli della legge, uno dei quali è tenuto dal giovane inserviente del Tempio sulle spalle nello stesso modo che si usa portarli anche oggidì nelle sinagoghe d' Italia, indicano come Paris, quand' ebbe a dipingere quel quadro, si fosse recato in qualcuna delle sinagoghe di Venezia, a

studiarvi l' ambiente, il rituale e i costumi. Un altro saggio della sua tendenza al realismo si osserva nel quadro della Galleria di Augusta colla data del 1548, rappresentante un vecchio signore tedesco seduto in un seggiolone; se — come parve al Dott. Frizzoni — è opera del suo pennello. Il vecchio tiene fra il pollice e l' indice della mano destra la corona del Rosario; ha la bocca semiaperta e lo sguardo immoto, rivolto verso lo spettatore, come di persona la cui attività mentale è completamente assorbita in un lavoro mnemonico, quale può essere appunto la recitazione della preghiera del Rosario.

Freschezza, brio e vivacità di tinte smaglianti fanno del Bordon uno dei più grandi coloristi. Come in Giorgione e in Tiziano, si ha in lui la vera pittura veneziana del colorito, l' arte di dare vita al colore e di modellare le figure non più coi rigidi contorni disegnati mediante una punta od uno stile, ma col semplice movimento del pennello, facendo risaltare da leggere e larghe pennelleggiature il sentimento delle forma; i colori sono dati con grande franchezza e larghezza e ricoperti di una velatura generale onde riflettano la luce anzichè assorbirla.

Il nudo è trattato con tinte ora vivide e rosee, ora più pallide e talvolta brunastre secondo il sesso o l' età, sempre con grande delicatezza, sì da destare l' illusione della carne viva, facendola spiccare dal quadro quasi di rilievo, come una sostanza morbida e pastosa. Si torni ad osservare il Gesù Bambino della « Sacra Famiglia » di Brera (n. 242); con pochi e rapidi tocchi in cui si alternano le varie gradazioni del rosso, dal rosa pallido alla tinta quasi sanguigna il pittore ha saputo ottenere l' effetto del sole che inondando di calda luce il tenero corpo di un bambino, ne colorisce a vividi sprazzi l' epidermide richiamando il sangue alla superficie e dando ai contorni una tal quale rosea trasparenza. Non di rado però certi tocchi rossastri alle estremità o nelle falangi delle mani e dei piedi, nelle gote, sui ginocchi, producono un effetto sgradevole; così nella Vergine e nel Bambino della pala di S. Girolamo della Pinacoteca di Treviso. Qualche altra volta nei nudi d' uomo si osserva uno studio esagerato di rendere visibile la complicazione dei muscoli sottocutanei; veggasi ad esempio il Battista nel « Battesimo del Redentore » e lo stesso S. Girolamo nella testè acccennata « Sacra Famiglia ».

Caratteristico nella figura di donna è l' arricciamento delle pieghe delle vesti seriche o di veluto, talvolta a tinte cangianti, con meravigliosi effetti di luce.

Fu eccellente ritrattista. L' individualità del personaggio non è resa certo colla vigoria e bravura abituale in Tiziano; nè vi si scorge lo studio, in cui primeggia il Lotto, di fermare sulla tela l' atomo fuggente della vita in un moto riflesso e suggestivo dell' animo. Meno forte e meno intellettuale è l' opera sua, ma non meno piacente; la

illusione della vita non potrebbe essere maggiore, nè più accurato e coscienzioso lo studio degli accessori, specialmente nei capelli ondulati e lucenti e nelle acconciature delle dame e delle cortigiane.

Come gli altri pittori veneziani del suo tempo, e più forse d'ogni altro, Paris deriva da Tiziano; « quegli che più di tutti ha imitato Tiziano, è stato Paris Bordone » (Vasari). Non ostante il profondo dissidio che tenne divisi per tutta la vita maestro e discepolo, la tecnica dei dipinti di Paris è sempre, eminentemente, tizianesca. La influenza di Giorgione sembra essersi esercitata più in modo indiretto, attraverso la scuola del maestro, anzichè direttamente dallo studio fatto sulle opere del pittore di Castelfranco; e ciò per quanto egli stesso riferisse al Vasari di essersi affaticato, dopo ch'era uscito dalla bottega di Tiziano, « a lavorare e contraffare le opere di colui ». L'influenza immediata delle opere di Giorgione noi non la ravvisiamo che qua e là nelle prime pale d'altare; ad esempio nel S. Giorgio di Lovere in cui è, si può dire, contraffatta la posa del santo guerriero che tiene colla sinistra la bandiera, dal S. Giorgio o S. Liberale che sia, di Castelfranco 1), nella Vergine della pala di S. Girolamo di Treviso, che ricorda nel tipo e nell'acconciatura e nelle pieghe della veste la Vergine di Castelfranco, e negli ignudi dei due Ss. Sebastiani della pala di S. Lorenzo in Duomo e della « Santa Conversazione » di Valdobbiadene.

Non mancano nel primo periodo della sua attività le influenze di Palma il vecchio nei tipi della Vergine e di qualche santa, come nelle « Sacre Famiglie » della Pinacoteca di Treviso, e dell'Accademia di Siena; ma questi tipi dalle forme matronali e prosperose cedono ben presto il posto a quello più gentile che noi chiamiamo il tipo trivigiano delle sue Vergini e che si mantiene costante dalle

---

1) Diciamo S. Giorgio o S. Liberale; poichè se è vero che il titolare della parrocchia è S. Liberale, giova d'altro lato considerare che la cappella dei Costanzi al cui altare stava una volta la pala del Giorgione, eseguita per commissione di Tucio Costanzo, condottiere al servizio della Serenissima, era dedicata a S. Giorgio, protettore degli uomini d'arme. Nella visita pastorale del vescovo Giorgio Corner, del 20 Aprile 1567, si legge: « *Altare Sancti Georgii non consecratum, male tentum, in cuius capella reperitur sepultura de familia illorum de Constantiis.* » (*Archivio della Curia Vescovile di Treviso; Visitationum.* 1550-1580). — Dalla visita pastorale del vescovo Marco Morosini, del 12 Maggio 1643, risulta che la preziosa tavola era guasta e corrosa, talchè il Visitatore ordinava che la si facesse « acconciar o rinovar »; e rinnovare voleva dire gettarla da un canto per sostituirne una nuova! Come si vede il pericolo corso dal celebre dipinto fu gravissimo; e dire che il vescovo Morosini si era degnato di riconoscere che la pittura era di mano di eccellente artista e che meritava rispetto!! — « *Vidit altare S. Georgii* « *cuius palla est valde corrosa, iniuxit in termino unius mensis resarciri melliori modo respectu* « *picturae manu excelentis artificis depictae* »; e più oltre: « Ordini alla chiesa di S. Liberale. « .... Che in termine di un mese debbasi haver fato acconciar o renovar la pitura dell'altar « di S. Giorgio ove è corrosa e guasta in quella miglior maniera sia possibile, altrimenti sia « sospeso il medesimo altare e non vi si possa celebrar » (*Arch. della Curia Vescovile; Visitationum*, 1643 p. 40 e 44).

pale d'altare di Berlino e di Taibon alle « Sacre Famiglie » di Brera, di casa Giovannelli e di Genova, alla pala di S. Maria presso S. Celso e a quella più tarda dell'« Adorazione dei pastori » di Treviso.

Nel viaggio a Milano subì il fascino della bella arte del Luini e del Ferrari; nella pala di S. Maria presso S. Celso il concerto d'angeli nelle nubi ricorda le amabili figure dipinte da Gaudenzio in alcune cappelle delle chiese di S. Ambrogio e di S. Maria delle Grazie e i freschi del Luini del Monastero maggiore. Qua e là si scorgono altre influenze transitorie, — del Lotto nella composizione della pala di Lovere e nella « Vergine e due donatori » di Hampton-Court, — del Moretto nella S. Caterina della « Sacra Fa-« miglia » di Genova, — del Bonifacio nella Vergine della « Sacra « Famiglia e S. Giorgio » di Glasgow, — di Sebastiano Luciani nella « Maddalena » della pala di S. Lucano a Berlino, ispirata dalla « Maddalena » della pala di S. Giovanni-Crisostomo a Venezia e nel ritratto di giovane donna di Stoccarda (n. 282). Prevalente rimane però sempre l'influenza di Tiziano, e più propriamente delle opere del sommo maestro del periodo fra il 1520 e il 1540. Onde a ragione lo Scanelli trovava di lodare in Paris « la naturalezza straordinaria » delle sue pitture « havendo egli imitato ed emulato la prima e maggior « maniera del grande Titiano » 1).

Tutte queste influenze, compresa quella fondamentale di Tiziano, nulla tolgono alla originalità del nostro artista che ha caratteri così spiccati ed individuali fino dalle prime e più deboli sue opere da non somigliare ad altri che a sè stesso.

Ebbe certo allievi ed imitatori. Di suo figlio Giovanni nulla possiamo dire, essendo andata perduta l'unica pittura che di lui si conosceva. Le numerose copie dei suoi dipinti, specialmente di carattere profano, che si vedono sparse in tutta Europa, e spesso usurpano il suo nome, dimostrano abbastanza chiaramente come egli abbia avuto molti imitatori.

Gl' inventari e i cataloghi di pitture veneziane dei secoli XVII e XVIII indicano un buon numero di pale d'altare e di altri quadri come eseguiti « nella maniera » o « dalla scuola » di Paris Bordon. In generale però sono opere assai deboli e senza carattere. — Comunemente si riconosce che Rocco Marconi nella sua seconda maniera ha imitato assai il nostro Paris; ciò è tanto più rimarchevole, in quanto che Rocco era più vecchio di Paris forse di un decennio 2), ed aveva nelle prime sue opere seguita la maniera di Giambellino. Un pittore trivigiano poco conosciuto perchè di lui poche cose si sono conservate, ma dotato di particolari attitudini per il ritratto, è

1) *Il microcosmo pittorico*, 1657, p. 259.

2) Veggasi negli *Atti dell'Ateneo di Treviso*, (1897, p. 285) una *nota* relativa ad una pala d'altare cominciata da Pier Maria Pennacchi nel 1511, e dopo la sua morte terminata nel 1515 da « *magister Rochus de marconibus q. ser philippi civis Venetus et pictor* », per la chiesa di S. Nicoló di Treviso.

il Francesco Dominici, che dal raffronto della sua « Processione » colla paletta dei « misteri » di Paris si argomenta abbia fatto oggetto di studio le opere del grande suo concittadino 1).

Riassumendo quanto siamo andati qua e là dicendo intorno alla cronologia delle singole opere di Paris Bordon che conosciamo « *de visu* » od almeno da buone fotografie, e colle stesse riserve determinate dall'insufficienza dei documenti e dagli scarsi cambiamenti che si riscontrano nello stile del nostro pittore attraverso mezzo secolo di lavoro, ci arrischiamo ad offrire quì di seguito al lettore, a guisa di saggio, un prospetto per decadi delle opere a noi note, segnando l'epoca più precisa di quei dipinti per i quali si hanno dati particolari che valgono a determinarla con maggiore o minore certezza.

(1520-1530) L'ultima cena. — Venezia, chiesa di S. Giovanni in Bragora.
La Pentecoste. — Milano, Pinacoteca di Brera, 216
Santa Conversazione. — Lovere, Galleria Tadini.
(1525) S. Giorgio a cavallo. — Roma, Vaticano
Sacra Famiglia. — Treviso, Pinacoteca, III, 73
Sacra Famiglia e devoto. — Siena, Accademia, 51
Sacra Famiglia (S. Giorgio). — Glasgow, Galleria 45
Sacra Famiglia (S. Giorgio). — Pietroburgo, Leuchtenberg, 11
Santa Conversazione (Ss. Lucano ed Eligio). Berlino, R. Museo, 177
Santa Conversazione (S. Girolamo). — Treviso, Pinacoteca III, 74
Santa Conversazione (S. Lorenzo). — Treviso, Cattedrale.

1) A complemento delle notizie che intorno a questo egregio pittore trivigiano si sono date nelle note precedenti, pubblichiamo i seguenti cenni contenuti nel più volte citato manoscritto di Bartolomeo Burchiellati. « *Gli sconci e diroccamenti di Trevigi* » (1629-1630): « Evvi nella Cattedrale (presso la Sacrestia) il bel quadro sopra la panca.... dove siedono li « presidenti della Confraternita et Scola della Madonna, dipinto a' mei giorni da Francesco Do- « minici di ottima riuscita, come pur si vede in diversi luoghi benchè non molti per esserne, « non sei anni dietro, mancato di vita. Basterebbe dire il bel mezato del medico vecchio « Aproino; lo scacciar del tempio.... ch' è nelle mie mani, il mio ritratto in bossolo di 23 « anni, ma diciamo pure li ritrati tanti di questo quadro forse venti, dal vescovo Giorgio Cor- « naro a' canonici e secolari molti, e infine è quello di sè stesso, ipsissimi naturali, ch' io « holli conosciuti ben tutti, che però tutti son morti et io pur vivo e scrivo ecc. La inscrittione (che non c' è più) è questa:

Ut Scholae gloriosae Virginis Religio et huius
Sacratissimi Templi augeatur
Praesidentes Scholae F. C. MDLXXII.

« Questo è quel Francesco Dominici che nella mia stampa de miei tirocini ch' io feci in « Padova l' anno 1577, mi honorò con quel sonetto che si è stampato penultimo nella prima « parte di quelli », — Il piccolo ritratto « in bossolo » di cui parla il Burchiellati, è custodito nel locale della Tesoreria del Duomo; reca da un lato l' effigie dello scrittore con una epigrafe e la data del 1571, un anno prima della « Processione », dall'altro un'Allegoria con altra epigrafe.

Ritratto d' uomo. — Dresda, Galleria, 219
La Vergine e due devoti. — Hampton Court, Galleria
Ritratto di una giovane. — Stoccarda, 282.
(1531-1540) Santa Conversazione (Ss. Sebastiano e Fabiano). — Berlino, R. Museo 191
Santa Conversazione (Ss. Cipriano e Cornelio). — Taibon, chiesa
Santa Conversazione (Ss. Rocco e Sebastiano). — Valdobbiadene, chiesa
Santa Conversazione. — Bari, Cattedrale
(1535) L' anello di S. Marco. — Venezia, Accademia, 320
Disputa dei dottori. — Londra, D.r Richter
Ritratto di donna. — Londra, Galleria Nazionale, 674
Ritratto d' uomo. — Genova, Galleria, Sala V.
Ritratto di donna. — Vienna, Museo 231
Ritratto di un giovane. — Firenze, Uffizi, 607
Dafni e Cloe. — Londra, Nazionale, 637
Ritratto di un giovane. — Hampton Court, Galleria
Ritratto di dama. — Cronberg, Imperatrice Federico
Ritratto di donna. — Vienna, Museo, 248
Annunciazione. — Siena, Accademia
Sacra Famiglia e devoto. — Glasgow, Galleria 46
Sacra Famiglia e. S. Girolamo. — Milano, S. Maria presso S. Celso
Sacra Famiglia e devoto. — Milano, Brera, 242
La Seduzione. — Milano, Brera, 306 bis.
(1540) Ritratto Crofft. — Parigi Louvre, 1179
Sacra Famiglia e devoto. — Stoccarda, Galleria, 53.
(1541-1550) Risurrezione. — Stoccarda, Galleria, 7
Allegoria. — Vienna, 87, Museo
Allegoria. — Vienna, 88, Museo
Diana cacciatrice. — Dresda, Galleria, 204
Sacra Famiglia. — Venezia, Principe Giovanelli
Putti nelle nubi. — Venezia, Accademia, 324
S. Andrea, S. Pietro e S. Nicolò. — Venezia, chiesa di S. Giobbe
Adorazione dei pastori. — Treviso, Cattedrale
1551-1560) I misteri. — Treviso, Cattedrale
Apollo e Marsia. — Dresda, Galleria, 203
Bersabea. — Colonia, Galleria, 811 aa
Venere, Marte e Vulcano. — Francoforte, Ponfick
Una partita a scacchi. — Berlino, Museo, 169
La presentazione di S. Domenico al Salvatore. — Milano, Brera, 241
Il battesimo di Cristo. — Milano, Brera, 212
Il Paradiso. — Venezia, Accademia, 822.

(1561-1570) Cristo morto, fra due angeli. — Venezia, Palazzo ducale
Sacra Famiglia — Milano, Brera, 242
Venere e Amore. — Venezia, bar. Franchetti
Cristo che battezza un giovane in prigione. — Venezia, Lady Layard
I[a] Risurrezione. — Treviso, eredi Mandruzzato
II[a] Risurrezione. — Treviso, Gio. Batta Mandruzzato
S. Agostino (?) — Venezia, Chiesa di S. Andrea
Ritratto di dama. — Genova, Galleria, Sala V
Ritratto di dama. — Stoccarda, Galleria, 1.

Questa prima parte era già sotto i torchi quando, avendo voluto per iscrupolo di diligenza ripassare una ad una le lettere dell' Aretino i cui indici sono incompleti (*Lettere di M. Pietro Aretino,* Parigi 1609), ci capitò sotto gli occhi nel libro quinto (p. 65) una lettera del Dicembre 1548 « A M. Paris », il nostro pittore, che malauguratamente ci era sfuggita nel precedente esame fatto con soverchia precipitazione. La pubblichiamo in fine dei documenti, come documento essa pure di grande importanza, sia per il giudizio che dà intorno alle opere di Paris l' Aretino, la cui pratica quotidiana coi più grandi artisti dell' epoca aveva raffinato il senso e l' intelligenza per le produzioni delle arti belle, sia per le notizie che contiene intorno a diversi quadri che Paris aveva dipinto in Venezia nelle case di un Fugger, della stessa ricchissima famiglia per la quale il nostro trivigiano aveva già eseguito altre opere di gran valore in Augusta. — Questa lettera smentisce in parte quanto nel testo si è detto circa il silenzio tenuto sul conto di Paris dagli scrittori che a Venezia si erano esercitati a cantare le lodi di Tiziano e di Sansovino; primo fra tutti il loro sviscerato amico, Pietro Aretino. Lo scrittore lascia comprendere che le sue lodi erano destinate a divulgare nel mondo la fama del pittore; il che tanto più doveva rendergliele accette, ed, in bocca all' Aretino voleva anco dire che lo scrittore se ne riprometteva un compenso. L' essere la lettera stata pubblicata fa credere che le aspettative dell' Aretino non siano rimaste deluse. — Com' era stile dell' Aretino, le lodi sono esagerate; paragonandosi Paris niente meno che a Raffaello. Ma è già meraviglioso ch' egli abbia potuto dir tanto, non ostante la vecchia ruggine di Tiziano; ed è questo pure un forte argomento per ritenere che all' epoca della lettera il nostro pittore fosse di già salito in grande fama ed avesse compiuto taluno di quei viaggi all' estero che lo avevano reso popolare nelle Corti d' Europa; per le quali più particolarmente l' Aretino pubblicava le sue lettere.

DOCUMENTI

I.

Estratto dal registro: Estimo del 1499 « Quartier di S. Lunardo » Sezione XXIV n. 96 (*Archivio del Comune di Treviso*).

die 8 Aprilis 1499.....

M.r Angelus selarius habet de proprio, tenet ad affictum unam domum a scola sanctae Mariae de batutis posita penes stabula bechariorum ad s. Franciscum et solvit de affictu L. 36 et sunt in familia 9 et tenet unam apothecam a sellis et solvit duc. 5 de affictu

dictus Angelus de anni 70
Ser Joannes eius filius de anni 26
Angelica eius uxor de anni 17
Alovisius eius filius de anni 18
Cecilia filia dicti m.ri Angeli de anni 16
duo famuli
Una massara
Unus puer de hospitali quem tenet amore dei.
Et factum fuit preceptum ut supra.

II.

Estratto dal registro dei battezzati segnato: E. (*Archivio Capitolare della Cattedrale di Treviso*).

c. 110. Eo die — 1500. die dominico 5.° mensis Julii — baptizatus fuit paris paschalinus filius magistri Joannis sellarii. Compatres fuerunt Magnificus Dominus Petrus Bragadenus nobilis Venetiarum, ser Daniel de Camera, eximius doctor d. Liberalis doctus, et ser Johannis de bassan cerdo venetiis.

III.

Estratto dal protocollo n. 17 del notaio Gio. Matteo Zibetto (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 155. Locatio m. paridis pictoris.

1518. Indictione 16. die lunae 21 mensis Junii, Tarvisii, in contrata scorzariarum, in domo habitationis R.i d. Venerani de claudis decretorum doctoris: praesentibus m. costantino a zucha q. demetrii et ser Bernardino fil. m. Gandini scorzarii, scorzariis ambobus et habitatoribus Tarvisii, testibus rogatis et aliis.

Ibique cum alias per d. praesbiterum Marcum Rusolum Venetum avunculum ser paridis filii q. ser Johannis sellarii in Tarvisio locata fuerat una pecia terrae aratae, plantatae et vitigatae camporum 7 et dimidium terrae vel circa cum medietate domus de muro et cupis sita in Lovadina in suos confines: ser Baptistae q. Simeonis petri busi de Lovadina ut dicitur contineri in instrumento scripto per (*lacuna*) not. tar. die et millesimo ut in illo; et quia dictus d. p. Marcus nullam habebat auctoritatem locandi; et non fuerunt etiam servata pacta, quod peius est: supradictus ser paris pictor habitator in Venetiis in contrata Sancti Juliani ex una et dictus conductor ex alia... cassarunt, annullarunt et revocaverunt supradictum

instrumentum in omnibus et per omnia ut in eo, ita quod nullius de caetero sit momenti vel valoris perinde ac si factus non fuisset: Et subinde ipse paris per se et haeredes nomine locationis dedit et affictavit eidem ser Baptistae ibi praesenti... ad annos tres proxime futuros, incepturos in festo S. Petri prox. futuri, terras suprascriptas... pro ficto annuo annuatim debitis temporibus solvendo staria quinque frumenti boni, mundi, fini, et rectam dimidiam de vinis nascentibus super dictis terris, follatis, turculatis et par pullorum, conductura tarvisii ad domum patroni omnibus sumptibus conductoris, solvente locatore dacium vini partis suae etc.

(*infine*) Nota per memoria che la habudo una vacha la qual voleno che vada a soceda, ma per esser vechia se ha a experimentar fino ala fiera, et li dava unaltra in cambio; et per el tempo comenzava adesso.

IV.

Estratto dal protocollo n. 21 del notaio Gio. Matteo Zibetto (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 148. Ser Paris (sic) Bordoni locatio.

1520. indict. 8. die jovis 13. mensis Aprilis, Tarvisii, sub palatio ad stationem meam, praesentibus ser Sebastiano de plovenzano draperio q. ser Jacobi et m. Nicolao Bombene cimatore q. ser Augustini civibus et habit. Tarvisii testibus rogatis et aliis. — Ibidem ser Paris bordonus q. m. Johannis sellarii civis Tar. habitator Venetiis in contrata sancti Moisis per se et haeredes nomine locationis dedit et locavit ad annos tres prox. futuros inceptos in festo s. Petri proxime praeteriti ven. d. praesbitero Bernardo de Braida substituto in ecclesia sancti Augustini de Tarvisii ibi praesenti, recipienti, et stipulanti terras suas seu introitus earum quas laborat ad affictum Baptista Busetus de Lovadina ex instrumento scripto per me notario (*lacuna*) pro libris triginta sex annuatim solvendis ad natale domini etc.

V.

Estratto dal protocollo VIII del notaio Francesco da Biadene (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 129. (*in margine*) Cessio facta ser Paridi pictori.

1524. 6 Maggio. — Tarvisii in domo habitationis mei notarii.... Cum vir nobilis quondam d. Liberalis de Roverio civis Tarvisinus olim emerit tacite a q. m.ro Aloisio sellario q. m.i Angeli dimidiam unius domus muratae... cum parte curtivi spectante ad dictam dimidiam domus et cum campo dimidio terrae... jacentibus in villa lovadinae, cui cohaerent a duabus partibus terra dominae Angelichae relictae m.i Joannis sellarii fratris eiusdem ser Alovisii, ab alia altera dimidia ipsius domus possessa per ipsam d. Angelicham et ab alia Campanea Lovadinae... precio L. 180. den. par. prout diffusius constat instrumento scripto per me not. die 26 Junii 1507... Et in praesentiarum ser Paris filius praefatorum q. m. Johannis et d. Angelichae pictor habitans Venetiis citari fecerit pudicissimam d. Lauram relictam praefati d. Liberalis uti Commissariam... d. Christophori ejus filii, et filii et haeredis ipsius q. d. Liberalis; volens petere praelationem in dicta re vendita per dictum mag. Alovisium tam ratione cohaerentiae quam ratione consanguineitatis et parentelae cum praedicto venditore. Unde antedictus d. Christoporus consultus in huiusmodi negotio, et nolens contendere: cum praesentia et consilio nob. d. Troili a Cornu Civis Tar. eius avunculi, pro dictis libris 180 den. par. pro precio... et pro L. 2 s. 10 pro solutione instrumenti paternae acquisitionis... cessit et renuntiavit eidem ser Paridi praesenti et recipienti dimidiam dictae domus et campum cum pertinentiis suis etc.

VI.

Estratto dal protocollo E, del notaio Livio de Padua (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 103. *1527. 16 Aprile.* Tarvisii, sub palatio ad stationem nostram: praesentibus nobile et cive Tarvisino domino marco de Seravallo q. nobilis Tarvisini domini Joannis et ser Francisco de Bladino notario q. egregii notarii ser Floravanti civibus tarvisinis testibus rogatis et aliis.

Ibique ser Paris Bordonus q. ser Johannis civis Tarvisinus... fecit, constituit... suum verum nuncium, missum et procuratorem eximium artium et medicinae doctorem dominum Marcum Oldoinum phisicum Civem Tarvisinum absentem... ad exigendum omnes affictus possessionis de Lovadina et de osnetis etc.

VII.

Estratto dal protocollo 1529 del notaio Gio. Gerolamo Toscan (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 139. *1530. 24 Ottobre.* Tarvisii, ad stationem nostram positam sub voltu palatii... Ibique dominus Paris Bordonus q. d. Joannis civis tarvisinus habitator Venetiis... procuratorem suum constituit nobilem tarvisinum dominum Hortensium Tiretam filium spectabilis legum doctoris domini Hieronimi praesentem et acceptantem ad petendum, exigendum et consequendum omnem denariorum summam ipsi constituenti debitam per infrascriptis ser Mattheo Andreae de Lovadina seu a quocunque alio etc.

VIII.

Estratti dai libri di tanse o luminarie della Fraglia dei pittori di Venezia (*G. Nicoletti « Per la storia dell' arte » Ateneo Veneto* 1890).

a) *Dal libro compilato nel* 1530
Bonifacio Bortolo di Pietro 1594 - 1597
Bonifacio da Verona 1590
Bordon Paris figurer
Bordon Zuanne q. Paris 1582 - 1597
Boretto Andrea 1584 - 1586

b) *Dal libro compilato* verso il 1580
Bora Pietro 1635
Bordon Zuanne q. Paris 1582 - 1612
Bortoletti Anzolo 1638

IX.

Estratto dal protocollo 1531 del notaio Gio. Gerolamo Toscan (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 129. *1531. 8 Marzo.* Tarvisii, ad banchum mei notarii positum sub voltu palatii... Ibique dominus paris bordonus civis tarvisinus habitator Venetiis... dedit in socedam ser Baptistae q. Augustini a mussa de Lovadina... duas vachas cum vitulo etc.

X.

Estratto dal volume 18° delle parti della Scuola Grande di S. Marco di Venezia, (*R. Archivio di Stato di Venezia*).

c. 84. a di 19 Zener (1533)

Parte de far far do telleri che mancha in l'albergo et darlo a far alli più valenti pittori che si potrà trovar.

Landarà parte che mette el spettabile mixer Zuan Alvixe bon rizo guardian grando che li sia conzesso liberta a lui insieme chon li provedadori sopra la fabrica de poder far far uno over do teleri che manca in tel nostro albergo e dar a far al più over piui sufisienti depentori che sia possibile aver azio se fazi tanta degna opria nezesaria et onorevole alla nostra schuola et quel sara fatto per lor hover per la mazor parte de loro sia valida e ferma et ben fatta. — dela parte de si n.° 22 } et e
de no n.° — } prexa
et fu prexa a di 12 Zener.

XI.

Estratto dal protocollo 1533 del notaio Gio. Gerolamo Toscan *(Archivio notarile di Treviso)*

c. 151. *1533. 14 Maggio.* Tarvisii ad banchum mei notarii positum sub palatio comunis.... Ex instrumento socede scripto per me notarium octavo marcii 1531 colligitur D. Paridem Bordonum civem Tarvisinum in socedam dedisse ser Baptistae q. ser Augustini a Mussa de Lovadina.... vacchas duas cum vitulo.... Nunc modo jam orta erat lis et controversia inter partes ipsas, occasione dictorum vacharum cum vitulo coram spect.[li] domino Vicario mag.[ci] domini potestatis et capitanei Tarvisii.... et antedictus d. Paris ex una et antedictus Baptista.... ex altera, ad hanc compositionem devenerunt, quod dicti fratres renuntiare debeant eidem d. Paridi dictas vacchas cum vitulo et duobus aliis vitulis ex dictis vacchis ortis ecc.

XII.

Estratto dal protocollo 1533 dal notaio Gio. Gerolamo Toscan (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 158. *1533. 15 Maggio.* Tarvisii, ad banchum mei notarii positum sub palatio comunis.... Dominus Paris Bordonus civis tarvisinus habitator Venetiis nomine locationis.... locavit ser Andreae q. ser Francisci Michaelis de Lovadina.... unam possessionem terrae aratoriae, plantatae et vitigatae in una petia camporum septem cum dimidio in octo cum sedimine muro circumdante domo et tegete et stala ab animalibus de muro tegulis tectis, furno, canipa, et horto, sitam in villa de Lovadina, pro affictu cuius possessionis conductor.... promisit dare.... eidem patrono.... ad quollibet festum S. Petri de Junio pro primis tribus annis annuatim staria sex frumenti.... et pro aliis duobus annis.... singulo anno ut supra staria septem frumenti.... et annuatim dimidium vini nascentis super ipsa possessione fullati et torculati et dimidium fructuum nascentium super ipsa possessione, et pro honoranciis tempore vindemiae par unum gallinorum, omnia conducta Tarvisium ad domum et frumentum super granarium dicti locatoris.... solvente locatore dacium sui vini, hoc quidem convento inter partes quod dictus conductor facere teneatur vindemiam in canipa claudenda per ipsum locatorem, cuius canipae claves penes se tenere debeat patronus tempore praemisso et tempore vindemiae, et in tempore ipse patronus erit in dicta villa teneatur conductor consignare talamum pro habitatione dicti patroni in domo dicti sediminis et cum opus erit eidem patrono carigiare bona dicti patroni a Tarvisio ad dictam villam et a dicta villa Tarvisium reconducere,... ulterius nomine socede.... dictus paris dedit prefato conductori.... duas vachas ipsius locatoris cum vitulo etc.

XIII.

Estratto dalla Mariegola n. 4 della Scuola Grande di S. Marco in Venezia (*R. Archivio di Stato in Venezia*).

1535.... m.ro Paris bordon Pictor.

XIV.

Estratto dalla B.a 740 Sez. not. Natal Alvise (*R. Archivio di Stato in Venezia*).

1536. 28 Marzo - in Venezia. Testamento di: Cinthia fiola de mess. bart.o Spa e muier al presente de mess. Paris burdun pictor dela cont.a de San Marcilian.... gravida.... a mi ho fatto chiamar in la casa de mess. Zuan Alvise bon rizo mio barba, posta in la contra de San Stai, Ser Alvise nadal piovan de San Augustin nodaro,... lasso al dicto mio marido tutti li mie beni... si manchasse senza fioli over fie. Ma havendo fioli over fie tuto el mio.... sia de mie fioli et fie et suo heriedi.

teste. Io Arigo lucino (Licinio ?) pictor fio de sier Antonio fui testimonio zurado et pregado....

XV.

Autografo di Paris Bordon: estratto dal fascicolo di denuncie per estimo, segnato B. (*Archivio del Comune di Treviso*).

extra. Condicion de mi paris bordon citadin de trevixo, habito in venecia. *D' altra mano.* 1537 adi 16 zener. presentata a mess. Zampetro da Borso.

Campagna de sora. — Condicion de mi paris bordon citadin de trevixo, habita in veniexia in contra dela madona dalorto over de San Marcilian.

Io ho de proprio in la villa de luvadina: una chaseta de muro: coverta de copi con una teza da muro coverta da copi; con il cortivo sera de muro qual tegno per mio uxo. al qual cortivo. et chaxa et terre: li sotoscriti sono li confini del tuto.

Item ho campi n.o sette: vel circha: apreso dito cortivo: tuti in uno pezo: aradori et piantadi: ai quali confina da una parte verso lanzenigo la campagna dalaltra la strada maistra: dalaltra banda varda sula campagna verso i matiuzi: et dalaltra messer christophol da rover tegnuda affita per andrea de francesco. dito barbier dela dita villa.

Item ho do chavi de vache in soceda al predito habitador.

XVI.

Autografo di Paris Bordon: estratto dalla B.a dal n. 601 al 900, Sestier Cannareggio, Estimo 1537 di Venezia (*R. Archivio di Stato di Venezia*).

Conditio de mi paris bordon depentor presentada alo oficio deli X Savii in execution de la parte presa ne lo Eccellentissimo Consegio di pregadi.

Mi atrovo presso Trevixo in la villa de Lovadina Campi 7 1|2 vel circha con uno cortivetto et una caxetta in la qual parte ne abitto mi paris in laltra lo vilan che governa ditti campi e ditto locho, mi da stara 7 formento et mezo caro de vin vel circha.

Ancor mi atrovo in questa terra a chastello in ruga de le verzene due caxe, una de queste son brusa za ani 16 vel circha si che al presente non si cava utilità niuna, l' altra si e in due fitation, de sopra sta il capetanio polletto di Excellentis-

simi signori capi di X e paga de fitto ducati 13. Di sotto sta ser Zuane de Antonio de Osaro barcaruol e paga de fitto ducati 6.

1538, adi 10 April. Ricevuta per mi filippo foscari ai X Savi,
Andrea Rhenier ai X Savii.

XVII.

Estratto dal protocollo H. del notaio Livio de Padua (*Archivio notarile di Treviso*)

c. 142, *1540. 18 Agosto.* Tarvisii sub palatio ad banchum statii mei notarii.... Ibidem praestans dominus paris bordonus pictor q. ser Johannis bordoni civis olim tarvisii, comorans inclitae civitatis venetiarum.... fecit.... suum verum nuncium.... et procuratorem ser Ludovicum flumesellum pictorem tarvisii praesentem et acceptantem, generalem et specialem etc.

XVIII.

Estratto dal protocollo 1540 del notaio Gio. Gerolamo Toscan (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 162. *1540. 29 Novembre.* Tarvisii, ad banchum mei notarii.... Dominus Paris Bordonus civis tarvisinus habitator Venetiis.... in soceda dedit.... ser Baptistae Gobo de Lanzanico q. ser Jo: Dominici.... unam ipsius domini paridis vacham plenam etc.

XIX.

Estratto dal protocollo 1543-44 del notaio Marsilio Apollonio (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 55. (*in margine*) Ser Franciscus de Coneglano cum Lodovico Flumicello.

1543. Indict. prima die Veneris 13 mensis Aprilis, Tarvisii in palatio comunis ad banchum juris: praesentibus ser Antonio de Rido et Vincentio Cesana notariis et civibus tarvisinis, testibus rogatis et aliis. Cum fuerint variae lites et controversiae inter ser Ludovicum Flumicellum pictorem Tarvisii ex una et ser Franciscum de Coneglano similiter pictorem Tarvisii ex altera tam super conventionibus et reconventionibus utriusque partis occasione diversarum diferentiarum pro picturis quae, ut dicitur, ab ipsis tanquam sociis fieri debebant quibusdam personis et pro aliis causis, quae vertebantur inter ipsas partes, et pro praemissis sequutae fuerint expensae ad non modicum damni et dispendi ipsarum partium. Nunc vero partes ipsae in primis se removentes ab omnibus hinc inde petitis, cassantes et annullantes omnes actus, sententias et scripturas inter se quovismodo factas, itaque pro nullis et invalidis censeantur pro parcendis ulterioribus expensis, concorditer compromiserunt de jure et de facto tantum, de jure et de facto simul more Veneto, et inappellabiliter in ser Paridem Bordonum pictorem et civem tarvisinum, incolam Venetiis praesentem et acceptantem in eorum judicem arbitrum, arbitratorem et amicabilem compositorem, et comunem amicum ab ipsis partibus indiferenter electum: qui servato juris ordine et non servato, habeat componere, arbitrari, decidere et judicare prout et magis expediens videbitur super omnibus et quibuscumque suis differentiis, cum libertate accipiendi uni et attribuendi alteri etiam quod jus non permitteret, sententiae, arbitramento et compositioni cujus partes ipsae, omni exceptione remota, stare et parere promiserunt, nec ab ea se appellari aut petere reductionem ad arbitrium boni viri; volentesque quod hujusmodi sententia, arbitrium et compositio facienda sit talis rigoris ac momenti ac si facta fuisset de consensu partium per clar.^m d. potestatem et capitaneum huius urbis, vel eius spectabilis d.

Vicarii et Vice-gerentis et subinde laudata in Excellentissimis Consiliis Ill.[e] Ducalis Dominationis Venetiarum ; Et ulterius quia idem ser Ludovicus agebat contra ser Michaelem de Enselmis socerum dicti ser Francisci ut in processu superiude, ideo se removit ab omnibus actibus et scripturis quovismodo factis contra eum : et hoc quia idem ser Franciscus se remisit ad arbitrium dicti judicis, et consensit quod pro praemissis contra se valeat arbitrari, decidere et componere in omnibus ut supra : Et insuper partes ipsae jurarunt ad sacra Dei evangelia manutactis scripturis nunquam controvenire compositioni, arbitramento et sententiae ferendae per ipsum arbitrum aliqua ratione, vel causa neque petere absolutionem juramenti. Et, ad majus robus promissorum, partes ipsae sponte fecerunt donationem de eorum omnibus differentiis ipsi ser Paridi ; itaque super illis valeat judicare prout sibi videbitur pro bono pacis et ut amor ipsarum partium ad pristinum reducatur, cum ad invicem sint compatres, rogantes me notariun ut hoc conficerem instrumentum in personam dicti ser Paridis, licet sit compater dictis ser Ludovici.

XX.

Estratto dal protocollo 1543-44 del notaio Marsilio Apollonio (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 64 — (*in margine*) Ser Ludovici Flumicelli, et Francisci de Coneglano.

1543, 4 Maggio. Nos Paris Bordonus, civis Tarvisinus, arbiter et arbitrator electus et assumptus inter ser Ludovicum Flumicellum pictorem Tarvisii ex una et ser Franciscum de Coneglano similiter pictorem ex altera volentes decidere et fine debito terminare omnes lites et controversias, quae vertebantur inter ipsas partes et hujusmodi litigiis finem imponere. Unde in primis viso compromisso in personam nostram facto de jure et de facto more Veneto, et inappellabiliter, ut in eo, et visis quibusdam scripturis et consideratis omnibus merito considerandis, admonitisque dicto ser Ludovico, et ser Io : Iacomo Strazzarolo procuratore dicti ser Francisci a civitate absentis pro praesente die et hora ad hanc sententiam audiendam. — Christi nomine invocato, a quo cuncta iudicia recta procedunt, sequentes potius equitatem quam juris rigorem, pro bono pacis, et ut benevolentiam ipsarum partium, cum sint compatres, ad pristinum reducatur, sic inter dictas partes dicimus, arbitramur, sententiamus et absolvimus, ut infra, videlicet quia per hanc nostram sententiam arbitrium laudum condemnamus ipsum ser Franciscum ad dandum et solvendum eidem ser Ludovico ducatos quindecim hoc modo, videlicet singulo anno de mense septembris ducatos quinque a L. 6. s. 4 pro ducato, usque ad integram solutionem dictorum ducatorum quindecim, et hoc pro omni et toto eo quod idem ser Ludovicus habere et petere possit quacumque ratione vel causa tum pro laboreriis in societate factis quam pro aliis causis, quas simul agere habuerunt usque ad praesentem diem, absolventes ambas partes ab omnibus aliis hinc inde petitis, incidentesque omnes sententias. et alios actus, quae factae fuissent inter dictas partes, taliter quod sint nullius roboris, et momenti, et super illis executio aliqua impetrari non possit. Et hoc fecimus auctoritate qua fungimur. Et sic posuimus perpetuum finem et silentium omnibus et quibuscumque differentiis ipsarum partium. Et praedicta fecimus sic suadente conscientia nostra et amore, quo prosequuti sumus utramque partem. Taxantesque pro salario nostro nihil et pro salario notarii, licet ei de pluri veniret, tamen illud taxamus in libris duabus solvendis a partibus pro dimidia et hoc omni meliori modo.

Lata, data et in his scriptis sententialiter pronuntiata et promulgata fuit suprascripta sententia per antelatum spectabilem Iudicem, arbitrum sedentem, prope banchum juris, et de illius mandato scripto; lecta et pubblicata per me Apollonium Marsilium notarium pubblicum tarvisinum.

Anno Domini a sua Nativitate 1543 — indict. prima die Veneris 4 mensis Maj — Praesentibus Nob. d. Francisco de Arpo et ser Io: Hieronymo de Federicis notario testibus et aliis.

Praesente ser Ludovico

Praesente ser Io: Jac. Strazarolo procuratore dicti ser Francisci et illius nomine sententiam laudante.

L. 1. s. 10. a ser Ludovico.

XXI.

Estratto dal protocollo 1547 del notaio Gio. Gerolamo Toscan (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 30. *1547, 18 Luglio*. Tarvisii in contrata silleti sub porticu abitationis mei notarii... Dominus Paris Bordonus pictor Venetiis q. Joannis... locavit... menegino granzoto q. Baptistae de Cimadulmo commoranti in Lovadina... terras omnes ipsius locatoris usque modo laboratae per conductorem... pro quorum fictu promisit staria novem frumenti etc.

XXII.

Estratto dal « Libro dei conti » di Lorenzo Lotto (*Le Gallerie Nazionali d'Italia. I. Roma 1894. p. 150*).

In Venetia a di ** Otobre del 48 (1548) die dar misser Francesco di Cavali tentor da san Stai per un quadro de suo retratto del qual non fu fatto precio alcuno,

et anche die dar per un altro quadro di simil grandeza de retrato de la sua dona medesimamente senza mercato, et andato a farli a casa sua;

et anche die dar per un altro quadro de retratto di simil grandeza de suo fiol misser Domenego,

deli quali non fu fato precio et fato a casa sua.

Et finiti che furono io li remessi el precio a loro, quali per justificatione mia volsi che sapessero da periti tolti un per parte quello poteva importar tal opra; et poi mi desseno quello volen loro; fate le stime per misser Paris Bordon pictor in mia parte et per la loro misser Ioan Pietro Silvio pictor, i quali, fattane la stima tra loro, a mi non volseno dir quanto li iudicassero perchè io havia dito et star a mantenir la mia parola de lor quello mi havessero dati, et cossì me han risolto in sc. 12 d'oro per uno che fano in tutto sc. 36 che largamente tra carissimi amici valevano sc. 20 per uno.

XXIII.

Estratto dal quaderno B. detto « Procuratia » del monastero di S. Paolo di Treviso. (*in deposito presso l' Archivio del Comune di Treviso*).

c. 127. 1545. adi 16 Novembre. Spesa fata per mi Agnesina procuradora, dati al loto per suplimento de depense la palla dela pietà — L. 37 soldi 4.

c. 152. 1550. 27 Setembre a m.° benedetto taglia pria a conto delle capelle L. 102

adi 6 Ottobre a m.° Antoni muraro per capara delle capelle de chiexia L. 93.

c. 159. 1552. adi 12 April

Spesa facta nella fabbrica de Giesia nel convento et finestre et capelle et altre cose tutte pertinenti alla Giesia.

(Dal 12 Aprile 1552 al 1.° Aprile 1553 spesa totale L. 3926).

adi dito (*1° Settembre 1552*) dato a m.° Francesco depentor per resto e saldo de

haver depento el coperto de la giesia, el frixo el marmoro finto et tutta depenzer de fora dalle capelle . . . . L. 88. s. 7.

(1° Gennaio 1553) dati a m° Franc.° depentor a cunto de depenzer le tre capelle . . . . L. 109. s. 14

c. 174. adi 24 Zugno 1554

Dati a m.° Francesco depentor ha conto dele tre capelle . . L. 13. s. 2

Lugio adi 2.

Dati a m.° Francesco depentor per resto et saldo della Capella de santa Catarina . . . . L. 37 s. 4

adi 9. Dati al sopradito per resto et saldo dele tre Capelle de giesia in tuto monta . . . . L. 13. s. 12.

c. 158. *retro.* Spesa facta in la fabrica de giesia per suor Virginia Rover nel priorado dela R.da m.e Julia Medolo

(*totale a tutto Ottobre* 1553 *L.* 2045 : *s.* 7)

c. 174. 1554. (*Aprile*) Spese per le fabriche de giesia *(cappella di S. Caterina)* L. 695. s. 4

c. 185. 1556. adi 20 fevraro.

Spese fatte per fabbriche di giesia *(Cappella di S. Paolo)*

c. 189. 1556. 22 Dicembre . . . . L. 716.—

Dati a m.° Antonio tagliapria a san Vidal in Venetia a conto del salizà de chiesia ducati 100 . . . . L. 620.—

c. 197. 1557. Spese facte per fabbriche de giesia

(*totale L.* 2546. *s.* 3)

adi 12 Marzo a m.° Antoni murer per haver spicona la capella grande e le due capelle picole, et smaltade e per spiconar e smaltar li dali Nichi et bianchizar tutta la giesia dalla cima fin in terra e per far li scalini de santa Chaterina in tuto monta L. 100 s. 8

12 Zugno. datti a m.° Antonio protto: per haver fatto il modello deli cornisoni — monta . . . . L. 2. s. 10

4 Settembre... dati a messer Paris Bordon per haver depento le tre Capelle et fatto il marmoro dalle bande deli Nichi monta ducati trenta uno a L. 6. s. 4 per ducato val L. 192. s. 4.

Dati a m.° Zampiero Depentor per haver depento li Cornisoni de chiesia passa n.° 20 a L. 2. s. 8 il passo, et per haver depento il pergolo de Organo; et fatto il marmoro delle tre Capelle. Et per broche doro per metter ali cornisoni: et al pergolo: per resto el saldo et integro pagamento de tutti detti lavori L. 16. s. 12

1557. 9 Novembre. Pagato a m.° Antoni tagliapria habitta in Venetia a S. Vidal a saldo del salizà... . . . . L. 1200

a m.° Antoni murer per averlo posto in opera. . . . . . L. 372

c. 203. *1558. 15 Settembre.* Dati a misser Paris Bordon per aver depenta la Capella de santa Catterina . . . . L. 78 s. 2

c. 214. *1558. 30 Ottobre.* Dati a toni ortolan per aver spicona e smalta la capella de santa Catarina da Siena . . . . L. 13. s. 8

c. 205. *1558. 30 Ottobre. (spesa per il nuovo organo)* . . . L. 156. s. 8

Dati a m.° Ludovico depentor per aver depento il dito organo ducati diese val L. 62

XXIV.

Estratto dal protocollo 1552 del notaio Gian Gerolamo Toscan (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 73. *1552. 22 Novembre.* Tarvisii, ab banchum juris... Pro resserando litigio vertente inter ser Paridem Bordonum pictorem de Venetiis et ser Meneginum Gran-

zotum... coram Clariss.[is] Dominibus Procuratoribus Ill.[mae] Duc. Dom. Venetiarum... *le parti conpromettono in due arbitri.*

Nota in margine in data 23 Novembre: Ser Paris iudices suos ellegit ser Andream etc.

XXV.

Estratto dal protocollo II° del notaio Alvise Aviano (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 19. *1555. 26 Ottobre.* Tarvisii in palatio comunis ad Curiam medii... Cum usque sub die 13 mensis septembris nuper decursi in causa qua tum agebatur... inter ser Paridem Bordonum pictorem de Venetiis ex una et Petrum Busetum eius colonum de Lovadina ex altera occasione certi vini collecti anno praesenti, super terris dicti ser Paridis laboratis per ipsum Petrum.... per Cl.[m] Praetorem declaratum fuerit, ipsum vinum deponi debere in canipa D. Christophori de Roverio nec ex ipsa levari nisi prius cognita praesenti differentia... Partes ipsae ad compromissum devenere... et ideo idem Petrus elegit in ejus judicem et arbitratorem ser Vincentium de Gibis de Lovadina... et ipse pictor, prout R.[dus] d. praesbiter Bernardus de Gastaldis Thesaurarius Episcopalis Tarvisii agens nomine supradicti ser Paridis... confirmavit ipsum ser Vincentium de Gibis...

c. 21. *1555. 2 Novembre. Sentenza dell' arbitro che condanna Pietro Busetto di Lovadina a consegnare a Paris Bordon* « pro integra eius portione omnium bladorum... quartas duas siliginis, quartam unam frumenti, et quartam unam erui (?) seu menarolae (?). »

XXVI.

Estratto dal protocollo III° del Notaio Marco Agnusdei (*Archivio notarile di Treviso*).

c. 120. *1557. 13 Novembre.* Tarvisii, in palatio comunis ad officium malefitiorum... Ser Paris Bordonus q. ser Joannis pictor et habitator Tarvisii... constituit... suum procuratorem generalem spectabilem legum doctorem d. Franciscum de Lazaris etc.

XXVII.

Estratto dal volume « Testamenti A. A. A. » (*Archivio Capitolare della Cattedrale di Treviso*).

c. 216. *1557, 17 Agosto.* — *Testamento di* « Andrea Salamon Can.[co] de Treviso locotenente et Vicario General del R.[mo] et Ill.[mo] Monsignor el Signor Cardenal Pisani vescovo de Treviso, già sono anni 29 che io servo sua R.[ma] S. *... ho già ottantado anni,... voglio esser sepolto nella mia sepoltura in el domo de Treviso a canto al mio altar in lo qual ho fatto metter el corpo de mia madre... Del 1535 adi 8 Setembrio el R.[do] Capitolo fo contento che io potesse erezer una prebenda in domo per mia devotion sotto il titolo dela madona de loreto... Del 1556 adi 7 Luio... ho apresentado al R.[do] Capitolo miser benvegnu da la torre al qual esso Capitolo li conferse la prebenda... Io ho ditto de dar ducati 100 per far el campanil a Marcon, fin quì ho fatto far la pala de gagio in la qual ho speso l. 33. s. 18 senza il depentor di santi...... Che li miei comissari di beni della mia Comissaria faci far un san Piero et un S. Andrea de marmoro over de bronzo a qualche valente scultor da meter in li do nichi che sono su el mio altar; m. Paris depentor quel che ha depento la pala, me fece far mercha con un maistro fiorentin, al qual li ho da quatro ducati in do volte, el seria ben recuperar tal denari, quando el non havera fatto li Santi, el nostro marca fo in dodese ducati... Data. 1557. 17 Agosto.

Copia del notaio Rolandino de Braghis dall' originale consegnatoli chiuso il 22 Agosto 1557. Nota che il Salamon morì il 7 Novembre 1557.

XXVIII.

Da un esemplare autentico, nel protocollo del notaio cancelliere ducale Ziliol Cesare - Sez. notarile. 186. IV. B. VIII. protocollo IV. c. 99.
(*R. Archivio di Stato di Venezia*).

ab extra. Testamento de mi Paris Bordon pittor fo de messer Zuane.

Iesus Christus. — In nomine dei aeterni Amen; Anno ab incarnatione domini nostri Jesu Christi 1563, in dictione sexta die vero XXX.mo mensis Augusti. — Considerando io Paris Bordon pictor fiol del q. messer Zuane Cittadino de Treviso, habitante in Venetia, in contra de San Marcilian li pericoli de questa fragil vita, sano per la gratia de Dio dela mente et intelletto, ma del corpo amalado, ho deliberato ordenar li fatti miei et cossì ho fatto chiamar et venir a mi a casa de l' habitation mia Antonio Maria di Vincenti nodaro di Venetia, et quelo ho pregato che scriva questo mio testamento. Et prima recomando l' anima mia al messer Jesu Christo e alla sua madre sempre Versene Madona Santa Maria e a tutta la Corte del Cielo. Lasso per mei comissari lo ex.te misser Alexandro Ziliol dottor zerman de mia moier, et Zuane mio fiol, lasso a Cassandra e Ottavia mie fiole ducati dusento per una per el suo maridar, et a Anzelica mia fiola, la quale e maridada, lasso ancha a ella dusento ducati,. ma non voio che la i possa domandar se non passadi diese anni dapoi la mia morte, e a mia moier lasso il mioramento che ho fatto in la Casagranda che puol esser per cento ducati in circa et questo oltra la sua dota. La fabbrica che ho fatto sopra el terren brusado in ruga ditta dele Verzene per san Pietro de Castello e tutto el resto di miei beni de ogni sorte a me spettanti et che mi podesse spettar lasso a Zuane mio fiol, qual voio sia mio herede et residuario de tutto el mio et Voio me siano fate celebrar per el cruce de San Zane polo mio confessor per l'anima mia le messe de san Gregorio, cerca la mia sepoltura lasso el cargo alli mei commissari: Interrogato di hospedali et loci pij, Respondo che non voio ordenar altro, e a mia fia Lugretia non ge lasso altro perche li ho dato per el suo maridar dusento ducati.

Io pre ant. rosso diachono de san Marcilian fui testimonio pregado et zurado de questo testamento.

Io Antonio di lucadeli tajapiera de pontedin... fo testimonio pregado et zurado de questo testamento.

1572. die 5 februario. Extractum per me Caesarem Ziliolum Ducalem Cancellarium.

XXIX.

Autografo di Paris Bordone: estratto dalla busta dal n. 1 al 400, n. 50, Estimo 1566. Sestier Cannareggio di Venezia (*R. Archivio di Stato di Venezia*).

Condition de mi paris bordon pictor qualmente mi atrovo in chastello in ruga de le verzene.

Prima una chaxa in Soler habita ser lion lion paga de afito duchati ventiquatro.

Una chaxa in Soler habita ser Gasparo da le stuore paga de afito ducati undese.

Una caxa in Soler habita dona diana de stai paga de afito duchati undese.

Una chaxa a pepian habita bastian pegoreta paga de afito duchati sette.

Una chaxa a pepian habita ser Antonio da chastelfrancho paga de afito ducati cinque.

Una chaxa a pepian vuoda habitava batista de marcho chalafao paga de afito ducati cinque.

Un cortivetto son sopra Trevixo con campi sette, vel circha in villa de Lovadina, paga de afito stara otto formento et cavo mia mita charo uno de vin vel circha, habitador greguol baravier.

Et io paris habito in contra de san Marcilian in le chase di Ruberti.

1565. adi 15 Zener, Ricevuta per io Sebastian Barbarigo alli X Savii.
Sigismundo di Cavalli alli X Savii.

XXX.

Estratto dall' estimo 1566. Sestier di S. Marco di Venezia, Condizione n. 344. (*R. Archivio di Stato di Venezia.*)

28 Maggio 1566. « Condizione » di pre Zuan Andrea di Ruberti.

... una (chaxa) in Soler et a pe' pian posta in contra de misser San Marcilian in chorte del Cavallo la qual habita al presente messer Paris Bordon depentor et me paga de fitto ducatl disisette all' anno.

XXXI.

Estratto dal necrologio 1570 dei Provveditori alla sanità n. 805 (*R. Archivio di Stato di Venezia*).

19 Gennaio 1570 (*more veneto*) M. Paris Bordon d' anni 70. Da febre un mese. Visità dal Longi. S. Marcilian.

XXXII.

Estratto dal manoscritto: Familiarum Tarvisinàrum Genealogiae Cod. Pugillaris, Clar. I. U. doctoris Nicolai Mauri Tarv. n. 572 (*Biblioteca Comunale di Treviso*).

Bordonii. — Bordoniam familiam alias ante annum 1500, suum civitate initium habuisse satis constat; plebeja primo, deinde popularis effecta est, primi illius authores fabri lignarii extitere, et quam mira arte baculos illos ad usum peregrinorum, vulgo Burdonos nuncupatos, construebant, ideo cognomen ex hoc sumpserunt, ut a Bordonis muncuparetur familia.

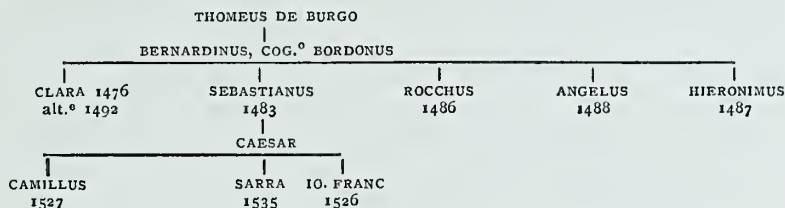
De hoc extitere temporibus suis Caesar q..., qui floruit circiter anno 1550, et Paris, qui picturae deditus, celeberrimus inter illius artis professores nomen adeptus est, multaque et Venetiis et hic in patria et alibi visurum illius opera quae summum illius ingenium indicant. Sebastianus Bernardini ortus 1483, Angelus Bernardini 1488. Camillus 1527, Io Fr. Caesaris 1528.

XXXIII.

Estratto dal manoscritto autografo « Genealogie trevigiane del Dott. Nicolò Mauro » n. 1089. p. 66 (*Biblioteca Comunale di Treviso*).

Bordonii. Bordonia gens, e cognomine dicta e Burgensi gente prodiit anno circiter 1350, nam cum plures fuissent qui in suburbiis Civitatis degentes obscuri generis viri, non alio sese nomine appellarent quam de loco ipso in quo eorum domicilia haberentur, ideo plures ex hoc institutae sunt familiae, quae, secundam usum loquendi, de Burgo dictae sunt, hanc etiam inter se diversitatem habentes, ut aliae de burgo sancti Zeni, aliae de burgo sancti Thomae, aliae de burgo SS. XL^{ta}, sive de aliis burgis dicerentur, quotquot enim suburbia erant tot ex eis burgenses dictae sunt

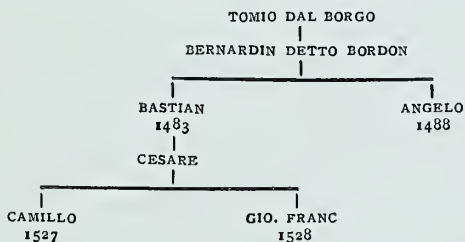
familiae, quae ratione habitationis nomen hoc usurpare voluerunt. Et de his suis locis infra diceremus.

At quoniam in familia de Burgo Sanctorum XL^{ta} Bernardinus quidam Thomae F. Bordonius cognomento dictus est; ideo qui ex eo descenderunt, non Burgii sed Bordonii dicti sunt. Est autem Bordonus brevis asta cum cuspide quam Peregrini in itinere deferunt. Bordonii igitur ab anno 1350 usque ad annum 1550 in civitate nostra servati sunt, familia quidem satis honesta, quam Paris Pictor celeberrimus maxime exornavit. Et ultimi ex familia fuerunt Camillus et Io. Franc.^{s} Caesaris F. F. qui sine descendentibus fatis concesserunt.

XXXIV.

Estratto dal manoscritto: « Nicolai Mauri Iud. et Cronographi Tarvisini quae extant etc. exarata per Petrum Dominicum de Monico, anno MDCXCVII. » n. 639 p. 42. (*Biblioteca Comunale di Treviso.*)

Bordoni. Dall'eccellenza di far quella sorte di strumenti che si dice Bordone un mastro Bernardo che nel 1450 era di raro ingegno in cotal arte, diede il nome a suoi discendenti di chiamarsi in famiglia dai Bordon et già nell'insegna sua fermò due bordoni in croce traversata di color d'oro in campo azzurro.

Questa famiglia riusci civile ma di poco nome sì come pochi huomini produsse, et già a tempi nostri si trova estinta.

I più nominati di questa furono Paris che fu gia 30, o, 40 anni Pittore celeberrimo et Cesare che a giorni nostri civilmente visse.

XXXV.

Estratto da un manoscritto del 1736, del noalese Domenico Caprini (*posseduto dal Dott. Carlo Prandstaller di Noale*).

Nella Chiesa suddetta (S. Giorgio) v'è la pala dell'Altar Maggiore con san Zorzi a cavallo con spada in mano, sotto i piedi un Drago con una lancia scavezza nel collo, et una giovane in poca distanza, con un torso devorato dal Drago. Paeselli, prospettive ed altre cose pittoresche, e questo è di Paris Bordone nobile Trivigiano,

celebre pittore. E può gloriarsi Treviso l'aver avuto un tesoro di virtù in se medesimo che vive e viverà tutti i secoli. Nella già nomata Chiesa vi sono altre pitture, sopra però Palle d'altari, di qualche buon Pittore, ma basta aver fatto menzione dell'oltredetta di S. Zorzi.

XXXVI.

Estratto da un manoscritto del noalese Can. Gio. Batta Rossi (nato nel 1737 e morto nel 1826) **intitolato: « Convento di S. Giorgio, »** [1]) *(posseduto dal Municipio di Noale).*

Ma se non furono da tanto i Padri di migliorare gran fatto il materiale della loro Chiesa, s'ascriva però a loro merito l'aver procurato un raro ornamento con una delle belle opere dell'insigne pennello di Paris Bordone nobile Trivigiano, creduto dal Licinio [2]) opera del Pordenone [3]). Era questa la pala dell'Altar Maggiore situata in faccia, rappresenta San Giorgio Martire sopra un cavallo, coll'asta spezzata in mano che ai piedi ferisce un Dragone. Non si chieda del destino di tale pittura, che oggi adorna il Museo Clementino di Roma, essendo pur troppo nota e divulgata la gran vicenda.

XXXVII.

Estratto dalla minuta di un rapporto di Don Gerolamo Bellati, parroco di Noale dal 1807 al 1816, diretto al Ministero per il Culto. (*Archivio parrocchiale di Noale, Busta 28, fasc. IV H*).

Fin all'anno 1769 esisteva in Noale un convento di frati Minori Conventuali sotto il titolo di S. Giorgio. Questo convento fu soggetto alla soppressione decretata dall'Ex. Senato Veneto il 1° Giugno 1769.

Di fatti la partenza di detti frati ebbe il suo effetto il giorno 22 Agosto 1769 e fu consegnata la Chiesa al Paroco di allora (don Giacomo Mondini di Noale)...

L'anno 1770 i sig. Diodato e Paolo fratelli Bembo Barbo ex Patrici Veneti fecero acquisto sopra pubblico incanto di tale Convento, Fabbriche e terreno adiacente, coll'obbligo dell'occorrente spesa pel mantenimento e ristauro della Chiesa, Sacrestia... come il tutto riferisce l'ordinanza 11 Agosto 1770 del sig. Inquisitore Agiunto sopra Monasteri Alessandro Duodo diretta al Podestà di Noale...

Entrati nel diritto di lor possesso i Sig. Bembo fecero tosto la demolizione quasi totale di detto Convento, e quel che sorprese gli abitanti di allora, fu il vedere che per libertà Veneto Patrizia si demoliva un ala che formava la Chiesa più grande del doppio, ed il Presbiterio, nonchè Campanile, Campane, Sagrestia...

Un altro arbitrio fu quello che si presero nel fare la vendita della Pala dell'altar maggiore detta di S. Giorgio del celebre Pittore Paris Bordone, della quale dicesi abbiano tratto 200 Zecchini Veneti, oltre la copia da sostituirsi nel locale dell'originale (che non esiste).

---

1) In prima pagina il manoscritto reca uno schizzo rappresentante il S. Giorgio a cavallo coll'asta spezzata in mano, che ferisce il drago; ai lati due scudi, l'uno è l'emblema dell'ordine Francescano, l'altro ha due stelle in una fascia.

2) Doveva dire dal Ridolfi.

3) Nel manoscritto a questo punto havvi un richiamo alla seguente nota aggiunta a piè pagina: Nota il Ridolfi parte I pag. 95. « Vengo assicurato dal Padre Maestro Maria Barioni, fu quì Guardiano aver egli letto antica memoria registrata su Codici del Convento la quale contiene che il celebre Luigi Campagnaro detto di Noale raccomandò a Fra Martino Dalla Bastia suo parente (era governatore del Convento nel 1525. 13 Giugno) l'incombenza di far dipingere la Pala e che la spesa fatta a carico del benefattore fu di L. 100. »

XXXVIII.

Estratti dal carteggio del delegato Pietro Edwards coll' Intendenza Generale dei beni della Corona: Archivio di Stato di Milano; Busta n. 260 — Monumenti, Pitture, Edwards delegato.

a) *Padova, 10 Dicembre 1808 — Il delegato Edwards a S. E. Intendente Generale dei beni della Corona.*

.... Quanto al dipartimento di Treviso mi pareva che potessero bastare le insinuazioni private che a quest' ora incaminai verso quel sig. Direttore Demaniale come V. E. potrà rilevare dalla inserta copia della mia lettera ad esso segnata B. e dalla originale sua risposta sub C. Riferirò subito la piega più precisa che avrà preso l' affare. V. E. non abbisogna ch' io rischiari di più li motivi che mi persuasero a tener questa via rispetto a quel Dipartimento.

b) *Padova 2 Dicembre 1808. — Edwards al Direttore del Demanio di Treviso (privata).*

Fin da quando riscontrai gli Inventari dei quadri raccolti da codesto Dipartimento, e molto più quando mi portai a visitare li quadri stessi ho concepito l' idea vantaggiosa che si merita la molta diligenza usata da Lei in quest' affare, e che corrisponde alla stima universale di cui giustamente ella gode per altra assai più grave e delicata ispezione.... Trovo dunque necessario di por a sua notizia che dalla provenienza degli Ognissanti di Treviso mancano due quadretti di Paris Bordon alti piedi tre larghi piedi due e mezzo, rappresentanti la Risurrezione e l'Ascensione del Redentore; stavano appesi sulle pareti a lato dell' altar maggiore; furono dati da Paris per dote d' una sua figlia monacatasi in quel monastero; sono citati dal Cav. Ridolfi; sono descritti nella Guida di Treviso; furono posti nel Catalogo ordinato in Austriaco e furono da me stesso riscontrati. — Dalla soppressa chiesa dei Conventuali di S. Francesco manca una Pala del suddetto autore rappresentante la nascita di Gesù Cristo con due ritratti; opera citata, descritta e visitata anche da me come sopra. Quando quella Chiesa fu consegnata al militare ne furono levate tutte le pitture, ad eccezione d' un quadro di Pozzoserrato collocato a grandissima distanza sopra la porta maggiore. Tai pitture e con esse la suddetta Pala passarono nel convento delle Orsoline, ove adesso non vi si trovano più. La casa Rovera cui dicesi apparteneva quel quadro, lo reclamò con produzione di documenti al Governo Austriaco; ma non fu esaudita. (*Segue l' indicazione di altre opere mancanti*). — Di tutte le cose esposte quelle di cui si dee far conto maggiore sono le tre Opere di Paris Bordone, e specialmente quella della Nascita del Signore, che forse ancora sarà la più facile a ritrovarsi. — Io mi raccomando alla sua prudenza non meno che all' attività sua per la buona riuscita in queste ricerche.

c) *Treviso, 12 Dicembre 1808. — Il Direttore del Demanio di Treviso ad Edwards.*

Con la dovuta riserva sono venuto a giorno di quanto Ella favorì d' indicarmi nel proposito de' quadri mancanti, e prima le dirò: che i due piccioli Paris, cioè resurrezione ed ascensione vennero da divote e zelanti persone di riguardo creduti non totalmente degni di andar al confronto di tanti altri capi d' opera del dipartimento, tanto più ch' erano molto pregiudicati; divisato avevano di unirli ad un pezzo di mediocre grandezza in tavola dello stesso Paris esistente nella Cattedrale, ed avere la consolazione di conservare una picciola serie di tal Autore; in prova di ciò mi accertai che uno delli detti quadretti s' attrova in Venezia per essere

restaurato, ed uno lo fu da prima. — Ecco la nuda verità, e termino con dirle: che se V. S. può condiscendere ad accordare per effetto di carità e grazia a tali divoti per oggetto sì degno un cotal monumento, sarà un giorno posto a suo loco e si conserverà grata memoria del generoso Benefattore; se poi non fosse accordabile la grazia, li farò giungere all' indicato ricapito in Venezia .... La Pala della nascita con' li due ritratti del Paris fu ed è sigillata dal Demanio ed attendeva d' inoltrarla con le poche altre che avessi raccolte nelle ultime Chiese, quando il sig. Cav. Prefetto mi diede ordine di non disporre di detta pala nè di altra pittura, giacchè S. A. il Principe Vice Re gli promise che sarebbero lasciate a questo Liceo non solo le pitture rimaste, ma che a riserva di due o tre capi d' opera, sarebbero rispedite quelle che furono inoltrate in Padova; un tal ordine me lo replicò più volte, nè io mi azzarderei di risolvermi ad eseguire, senza un di Lei ordine d' offizio preciso ostensibile.

d) *Padova, 17 Dicembre 1808, — Edwards all' Intendente.*

.... Rispettando col maggiore ossequio la risoluzione qualunque di S. A. I. e gli ordini che V. E. credesse d' inviarmi sul presente proposito reputo cosa opportuna il far noto che la Collezione Reale in Venezia non è punto ben provveduta con pitture di Paris Bordone, autore oltre ogni credere ineguale nelle sue produzioni. Io mi lusingava di ricevere un suo capo-d' opera nella pala degli Ognissanti in Treviso rappresentante la Gloria dei Beati, decantata universalmente come cosa stupenda. Il Vasari tanto parco d' encomi per i Veneti, la riporta con vantaggio lodandone le teste tutte belle e le variate attitudini. Il Rigamonti la dice opera insigne; il manoscritto Federici, opera singolare; ed il Lanzi, vero Paradiso. Il solo Cav. Ridolfi la riferisce senza dirne bene o male. La poca sorpresa che mi fece questa pittura allorchè stava sul maggior altare di quella Chiesa fu da me attribuita alla piccolezza delle figurine e alla distanza dell' occhio; ma quando l' ebbi in mano mi accertai anche con questo esempio che gli scrittori bene spesso si copiano uno appresso l' altro, in buona fede, ma senza propria cognizione di fatto. Trovai veramente belle molte di queste teste e trovai tutta l' opera eseguita con somma pazienza, ma la trovai ancora senza favilla di genio nel generale dell' assunto e con una quantità di leggerezze e di sviste pittoriche non molto lontane da vere puerilità. Lo stesso giudizio ne diede quì l' eruditissimo ed ottimo conoscitore in pittura il sig. Cav. De Lazzari, la cui somma cortesia e generosa facilità nel somministrarmi lumi e documenti specialmente intorno l' antica scuola Padovana, devono per giustizia ed onore essere da me atteste appresso codesta Generale Intendenza. — Nel caso adunque che giusta quel che si scrive da Treviso l' A. S. I. volesse degnarsi di rilasciare qualcuno dei quadri di quella provenienza, sarebbe mio umilissimo parere che si restituisse piuttosto questa celebratissima tela degli Ognissanti, anzichè l' altra che si tenne celata fin ora e che indubitatamente è più dotta e preferibile quantunque meno famosa e mal conservata dell' altra. — Ragionevole motivo per questo cambio esser forse potrebbe quello che non si debba concedere ciò che si voleva nascondere; come atto di vera generosità sarebbe l' altro di ordinare in generale la riconsegna di qualche pezzo equivalente per approssimazione a quello che vi fu bisogno di reclamare. — Per non lasciare indietro alcuno dei rimarchi atti in qualche modo a scortare le superiori determinazioni accenno ancora che sebbene si negasse di rilasciare tutti li tre pezzi trattenuti clandestinamente, nè si accordasse la riconsegna della pala degli Ognissanti, tanto e tanto resterebbero in Treviso molt' altre belle opere dello stesso Bordone, bastanti per qualsivoglia oggetto sia di studio o di patrio

decoro. Alla Cattedrale vi sono sei fatti Evangelici posti insieme e riputatissimi, ai quali si volevano aggiungere li due quadretti fatti sparire, a S. Maria del Gesù una buona pala d' altare, un' altra pur bella in S. Paolo, un' altra a S. Girolamo degli Scalzi e un' altra in S. Lorenzo, pittura questa di tutto gusto, nella quale avvi con altri santi un S. Sebastiano, figura nuda che se vero è doversi nei Licei far collezione, di preziose pitture, starebbe forse meglio in quella raccolta che sopra l' altare.

e) *Milano, 30 Dicembre 1808. — Rescritto dell' Intendente Costabili ad Edwards.*

Essendosi presi gli ordini di S. A. I. nell' adunanza del giorno 29 corr., si rescriva essere mente della medesima che dopo eseguita la raccolta e scelta connessa, venga il rimanente rilasciato per uso e istruzione di quel Liceo.

XXXIX.

Estratto dal carteggio di Edwards Pietro « delegato dalla Corona per la scelta degli oggetti di belle arti » (*R. Archivio di Stato in Venezia - Direzione Generale del Demanio Busta N. 99*).

a) *15 Gennaio 1809 — Lettera di Edwards al Direttore del R. Demanio in Treviso.*

.... Trovando pertanto assai mal provveduta la Collezione con opere di Paris Bordon e di Palma vecchio... deggio invitare il di Lei ben conosciuto zelo a trasmettermi in Venezia li tre quadri del Bordone già da me altra volta descritto, non che la tavola di Palma vecchio ch' esisteva nella chiesa di S. Tommaso.

b) *26 Gennaio 1809 — Risposta del Direttore del R. Demanio in Treviso.*

.... Di concerto col Sig. Cavaliere Prefetto ebbi dallo stesso una lettera con la quale m' interessa di avvertirla essere di lei somma compiacenza che Ella volesse soprassedere per li quadri del Bordone per alcuni giorni finchè giunga la risposta di una nuova supplica umiliata nel proposito a S. A. I. il Principe Vice Re, dalla città di Treviso, a cui v' è lusinga che accordar possa la grazia.

c) *4 Febbraio 1809 — Lettera di Edwards al Direttore del R. Demanio in Treviso.*

Dichiara che starà in attesa « per li tre quadri del Bordone » *della decisione di S. A.*

d) *(senza data). — Ricorso del Podestà di Treviso al Vice Re Eugenio*

Altezza Imperiale!

Per dare un maggior lustro e decoro a questa città il benemerito Sig. Consigliere di Stato Scopoli già Prefetto di questo Dipartimento mi ha incoraggiato ad instituire presso il Liceo un'Accademia di Disegno e Pittura ove raccolti fossero alcuni pezzi di Pittura accreditati, e distinti per arrichire in qualche modo la Sala a ciò destinata. Mancante questa Città di buone opere osò lo stesso di ricercarne alcune all'Altezza Vostra Imperiale ed ebbe il conforto di sentire accolte ed esaudite le di lui suppliche della bontà di V. A. I.

Dietro questo riscontro ardisco di presentarmi ossequioso a V. A. I. perchè si degnasse di accordarmi il quadro di Paris Bordone rappresentante la nascita di Nostro Signor Gesù Cristo giacchè di questo autore trivigiano il sig. Edwards ebbe varie opere per la Collezione ed in particolare le Celebre Pala d' Ognissanti. Interessa al Comune di conservare una memoria di un suo concittadino, ed a me non resta che d' implorare divotamente dall' innata Clemenza di V. A. I. l' esaudimento dell' umilissima preghiera ecc.

Giovanni Nascimben *Podestà*

e) *22 Febbraio 1809 — Lettera di Edwards all' Intendente Generale dei beni della Corona.*

....Nella stessa lettera m' invita egli (*il Direttore del R. Demanio di Treviso*) a sospendere la domanda per li due piccoli quadri e per la pala di Paris Bordone da me reclamati, facendomi noto che per queste tre opere la Comune di Treviso doveva presentare supplica a S. A. I.

....Ma poichè rilevo dalla supplica del Podestà di Treviso che la petizione riguarda soltanto il quadro rappresentante la Nascita del Salvatore, concludo da ciò che siami permesso di continuare il reclamo per gli altri due piccoli pezzi....

f) *22 Febbraio 1809 — Altra Lettera di Edwards all' Intendente Generale dei beni della Corona.*

Presenta le chiestegli osservazioni « sulla supplica umiliata a S. A. I. dal Sig. Podestà di Treviso ». *Dice che compito suo sarebbe di* « esaminare soltanto se la dimanda per il quadro di Paris Bordone possa aver luogo in confronto delle venerabili determinazioni di S. A. I. che già, stando nel proposito stesso di Treviso, si pronunciò che dopo eseguita la raccolta e la scelta dei quadri ed oggetti d' arte a norma delle anteriori istruzioni potrà il rimanente rilasciarsi a quella Prefettura per uso ed istruzione del nostro Liceo, cosicchè fu a me comunicato con riverito Dispaccio di V. S. 30 Dicembre p. p. n. 3679. — Ma poichè mi viene ordinato altresì di serbare con questa Rappresentanza tutte le avvertenze che possono essere di convenienza, e siccome data la istituzione di un' Accademia propriamente di Pittura, e data la mancanza di buone pitture, in cui secondo il detto della supplica, si trova quella città, crederei di tutta convenienza che riconosciute per vere le addotte circostanze, si dovesse declinare dalla regola generale e similmente mi sembrerebbe convenientissima cosa che a quella Comune si rilasciasse una memoria del celebre suo Concittadino, qualora non ne possedesse alcun' altra. » *Osserva però a questo proposito che* « cinque ve ne restano ancora di pubbliche nella città e due ve ne devono essere nelle sue non lontane ville di Valdobbiadene e di Scorzè, tutte memorie illustri di quel Maestro e bastevoli per togliere da ogni sconforto il genio patrio dei buoni Trevigiani. » *Dopo ciò l' Edwards dichiara di inchinarsi al giudizio che sarà per dare S. A. I. sul quesito* « se possa la consegna di un solo quadro esser di rimarchevole conseguenza per il decoro del Paese, per lo studio degli allievi e per l' attaccamento alla memoria dell' Artista, di cui rimangono alla Patria sette altre celebratissime produzioni. » *E soggiunge:* « È da osservarsi però che il sig. Podestà prega di avere il quadro da esso indicato per ornare la sala dell' Accademia, oggetto anche questo che meriterebbe qualche riflesso di convenienza, allorchè la Comune non potesse ottenere qualcuno se non se da luoghi di giurisdizione non sua, e quindi dovesse incontrare delle gravi difficoltà per conseguire l' intento. Ma queste difficoltà non vi devono essere rispetto alla Casa del Monte di Pietà, rispetto alla Loggia degli Incanti, rispetto all' Ospedale, luoghi questi che, se non isbaglio, dipendono dalle disposizioni della Comune medesima e nel qual esiste quasi a inutile suppellettile il famoso quadro del Giorgione, una lodata opera del Palma il vecchio, quattro nobili componimenti del Palma giovane, un quadro del Fiumicelli, autore anch' esso nativo di Trevigi ed altre cose di merito alle quali forse potrebbesi aggiungere alcuni pezzi che appartengono al Duomo vecchio, e non so bene se possano tutti avere luogo nel Duomo nuovo; senza di che il Tiziano e li fatti evangelici del Bordone starebbero certamente meglio in una mediocre sala ben difesa di quello che in un Tempio

così vasto, alle cui gigantesche proporzioni corrispondono assai male. — Esaurite le considerazioni che mi parve di dover esporre sul contenuto della supplica esaminandola in sè stessa, a poco si riduce il confronto di essa con lo stato della Real Collezione e con gli ordini abbassati da S. A. I.

Un solo quadro di Paris Bordone è pervenuto alla raccolta dalla Città di Treviso, quello appunto di Ogni Santi, sul cui merito, inferiore di tanto all' opinione che ne corse finora, V. E. avrà presente ciò che ne scrissi di Padova sotto il dì 11 Dicembre 1808; opera che dopo molta dubitazione mi determinai a porre nella prima classe unicamente a riguardo delle citazioni che vi sono in suo favore. Fra le pitture sortite da clausure monacali di quel Territorio, giunsero tre quadrucci che io attribuisco al Bordone; ma due di essi sono così languidi e meschinelli, che appena potei prenderli come oggetti del giro da farsene per via di permute private. Il terzo è un' operetta di buon gusto, benchè non sublime ed è l' unico discreto pezzo di questa mano che in mancanza di meglio si potrebbe disporre per una delle tre reali collezioni. Vi è pure fra la provenienza di Venezia un Quadro mediocrissimo di Paris che oltre ad essere cosa debole in sè medesima si è anche alterato non poco negli oscuri e nel valore di tinta. Questo è tutto quello che si trova nella Collezione rispetto a lavori di sì celebre valentuomo della Scuola Veneta. — Riflettendo pertanto che il quadro degli Ognissanti si deve riguardare come opera di lusso per Galleria o tutto al più per confronto di maniera e di stile con altri migliori esemplari dello stesso Autore; riflettendo che nella raccolta vi è una sola pittura non più che sufficiente quanto a dare una passabile idea di quel Maestro: riflettendo che qualora oltre al quadro della Natività del Salvatore non si ottenessero anche gli altri due trafugati egualmente da me reclamati, ma dei quali la supplica tace, non si potrebbe supplire con decenza alle disposizioni che mi vengono fatte presentire, e riflettendo per ultimo che non vi è speranza di avere da verun luogo altri buoni originali del Bordone; non mi è permesso di avanzare come mio sincero ed onorato parere che si possa esaudire le istanze del Sig. Podestà di Treviso senza declinare dalle istruzioni e dalle massime che mi viene comandate di osservare, e che potrebbero essere alterate solamente dalla volontà di S. A. I. — Che se poi piacerà di portare il pensiero alle molte contestazioni e alle difficoltà che restano da risolversi con altri Dipartimenti per conto di opere nascoste o trattenute sotto varii pretesti, si troverà forse che siavi d' uopo di rattenere l' indulgenza onde li primi esempi di bontà verso gli uni non servano di titolo a tutti pel conseguimento degli stessi favori con troppo grave danno della cominciata intrapresa ». — *Alla lettera è unito un elenco delle* « pitture più classiche restate in luogo di pubblico accesso nella città di Treviso » *che comincia:* Di Paris Bordon: sei fatti Evangelici in una sola tela; appartenevano al Duomo vecchio; altre opere di lui a S. Lorenzo, a S. Paolo, agli Scalzi, a S. Maria del Gesu ..... sono in tutto opere classiche e rinomate di questo autore — n. 5.

g) *10 Marzo 1809. — Lettera dell' Intendente Generale ad Edwars.*

.... gradirei sentire se ritenuto quanto Ella mi aveva già accennato sul quadro di Paris Bordon già inoltrato di provenienza della chiesa di Ognissanti di Treviso, per aderire alle premure di quel Sig. Podestà si potesse innocuamente restituire quello che abbiamo, richiamando per la consegna quello rappresentante la nascita di Gesù Cristo sul quale ha particolarmente fissato le proprie istanze il ripetuto Sig. Podestà e ch' Ella mi dimostra conveniente alla raccolta.

h) *11 Marzo 1809. — Risposta alla precedente di Edwars.*

.... io divisava di scompartire li quadri del Bordone come qui appresso. Il quadro degli Ognissanti che rappresenta il Paradiso soggetto lieto ed abbastanza vistoso, si riserbava da me per la Galleria propriamente Regia, o sia per il palazzo di S. A. I. in Venezia; quella della Nascita del Salvatore essendo opera più istruttiva la disponeva per quest' Accademia di belle arti. L' altro della santa che fa elemosina ad un povero miserabile parevami opportuno per l'Accademia di Milano; e quello in mezze figure rappresentante Cristo mostrato al popolo, lo designava per l' accademia di Bologna. Li due pezzi poi di grandezza da camera, e di piccole figure, reclamati ancor questi da Treviso, pensava che potessero aver luogo nelle stanze particolari o nei gabinetti delle loro altezze imperiali e in caso diverso mi proponevo di unirli al suddetto della Natività per esemplari di condotta nel lavoro di piccole figure. Da questo riparto apparisce che le opere da potersi rilasciare con minore discapito rispetto alla divisata distribuzione sarebbero appunto le due ultime ora indicate; e ciò tanto più ragionevolmente quanto che intorno ad esse fu fatto, non so da chi, qualche spesa di ristaurazione durante il loro nascondimento: nè mi è noto quale sia stata la mano incosciente di siffatto impegno onde poter argomentare a un dipresso la buona o la trista riuscita. Supposto adunque che si restituisca il quadro degli Ognissanti.... bisogna trattenere per la Galleria reale la Santa che fa elemosina, e dare all' Accademia di Milano li due quadri poco fa menzionati, qualora non abbiano sofferto troppo, nel qual caso si sostituirà per essa il Cristo mostrato al popolo, e si sospenderà la destinazione per Bologna.

Porto sotto i riflessi di V. S. li due diversi oggetti nei quali si può esaurir l' argomento la di Lei saviezza deciderà se in vista del poco discapito che soffrirebbe la Raccolta stando tutta unita o almeno non molto suddivisa, possa concedersi il quadro di Ognissanti; ovvero se a salvar gli oggetti di generosa condiscendenza verso il Sig. Podestà di Treviso, bastar possa la cessione dei due quadri minori che rappresentano Cristo risorto e Cristo ascendente al cielo.

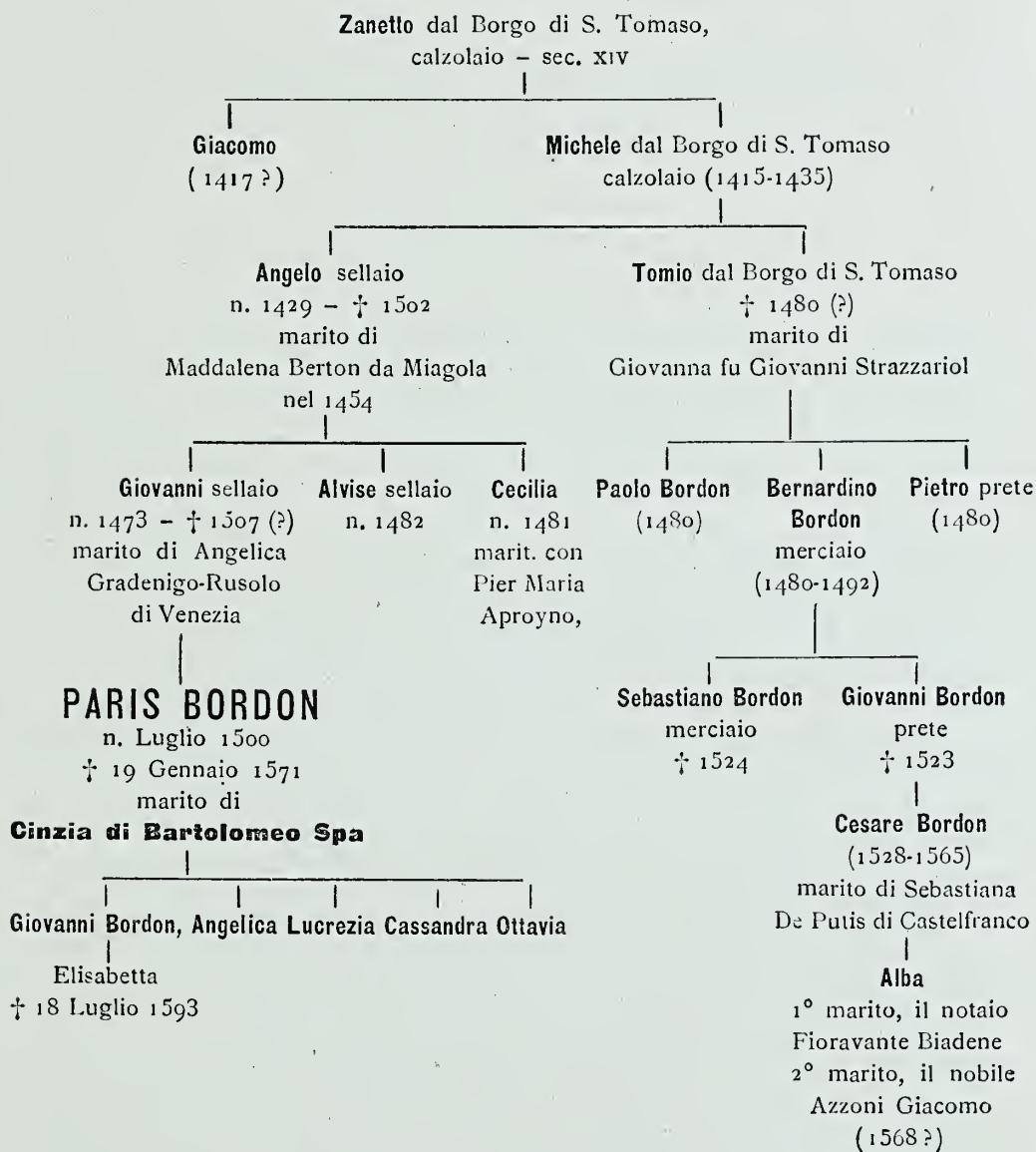
i) *8 Maggio 1810. — Lettera d' Edwards all' Intendente dei beni della Corona.*

Gli rammenta « che non fu emessa decisione alcuna circa le contestazioni che ebbero luogo con la città di Treviso, specialmente per li tre quadri trafugati di Paris Bordon, uno dei quali molto importante, se pure nei seguiti nascondimenti non ha sofferto qualche reflessibile guasto ».

XL.

Estratto dal « quinto libro delle lettere di M. Pietro Aretino », (Parigi, 1609 p. 65).

A M. Paris. — Qualunque indole angelica, fingesse mai vivacemente nelle divine sembianze delle sue celesti figure Rafaello; viddi per certo io subito, che si rapresentarono a gli occhi le pitture, che in diversi quadri dello stil' vostro usciti; tiene in camera sua il buon' Fuccari, et degno, egli non pur' può dirvi, ma senza errare giurarvi il piacer, che ne presi vedendogli, et le laudi, che vi diedi, dopo l' havergli veduti. Vaghezza, aria, et novitade, appare in ciascuna cosa ivi fatta. Tal' che tra il molto di lui oro, et argento; debbe tener' carissime il Signor' Christofano sì pretiose gioie, et sì rare. Anchora che tutti sono mirabili i lavori dal vostro gran' sapere distesi, io certo farei un' poco di scusa circa il giuditio, ch' io mostro in tale arte, confessando, di parlarne, come amico, et non altro; ma l' esser' noto al mondo, il quanto di sì nobil professione m' intenda, vi farà molto più accetta la laude. Di Dicembre in Venetia. M.D.XLVIII.

Albero genealogico della famiglia Bordon

PARTE II.

—

CATALOGO DELLE OPERE

AVVERTENZA

Avevamo vagheggiata la pubblicazione come parte integrante del Catalogo delle opere di Paris Bordon, di un Album che accogliesse, riprodotti coi migliori processi della moderna eliotipia, un discreto numero dei suoi capolavori, ad imitazione di quanto si è fatto a Brescia per il Bonvicino collo splendido volume « L' Opera del Moretto ».

La ristrettezza del tempo ci ha, nostro malgrado, obbligati a rinunziarvi; ma noi confidiamo che questo quasi indispensabile commentario di ogni libro di storia o critica artistica verrà in breve spazio di tempo largito allo studioso da taluno degli egregi cultori della critica dell' arte che hanno tanto efficacemente coadiuvato alla buona riuscita della nostra intrapresa.

Dell' angustia del tempo e della insufficiente preparazione si risente anche la compilazione del Catalogo; lavoro che avrebbe richiesto maggiori studi e qualche viaggio all'estero, onde riconoscere *de visu* i molti quadri del nostro pittore sparsi in tutta Europa.

L' impossibilità in cui ci siamo trovati di avere particolari notizie intorno a parecchi dipinti, alcuni dei quali figurarono per la prima volta, col solo cenno del soggetto, negli indici Berenson, rende ragione delle diverse proporzioni che si sono date alla illustrazione di ciascun quadro, e delle riserve espresse sull' attribuzione fatta a Paris di altri dipinti, da scrittori poco autorevoli di altri tempi, non controllata dalla critica moderna.

A costo d' incorrere in noiose ripetizioni abbiamo voluto riprodurre, colla massima brevità possibile, tutte le notizie e i giudizi che dei singoli dipinti ci fu dato di rintracciare in libri, opuscoli e periodici. Parve anche a noi, come già all' egregio compilatore dell' « Opera

del Moretto », che questo sistema potesse essere utile a far conoscere le trasmigrazioni da luogo a luogo di molti dipinti ed offrisse il mezzo per scoprire l' origine delle tradizioni formatesi su qualcuno di essi, ripudiare gli spuri e identificare quelli che si credevano smarriti e si trovano invece sotto altri nomi e colla formola: *autore sconosciuto,* in Gallerie pubbliche o private.

Ci è sembrato che la suddivisione di questi Cataloghi in molte categorie non fa che ingenerare confusione. Il lettore desidera avere prontamente sott' occhio quanto di autentico o no, è stato attribuito o si attribuisce ancora in ciascuna località all' artista. Abbiamo formata, in ordine alfabetico dei luoghi, una prima classe, comprendendo in essa i quadri dei quali fu a noi possibile accertare l' esistenza, ed una seconda di quelli ricordati, talora imperfettamente, da scrittori o in documenti, che non abbiamo potuto sapere se e dove esistano ancora o se per avventura corrispondano a taluno di quelli compresi nella prima. A guisa di appendice si sono collocati gli elenchi dei pochi disegni e degli affreschi.

Si sono contrassegnati con un (*) i dipinti dei quali è dubbia l' autenticità, ed in nota per ciascuna località si è fatta menzione dei quadri già attribuiti al nostro pittore, che si può oggidì affermare senza esitanza, che non gli appartengono, o che sono copie di suoi dipinti perduti.

Il nostro lavoro sarebbe riuscito ancora più incompleto se non ci fossero stati cortesi della loro assidua e preziosa collaborazione i signori Frizzoni e Ludwig e molte altre egregie persone che ricordiamo di volta in volta; ai quali tutti rinnoviamo anche qui l' espressione dei sensi della nostra profonda riconoscenza.

Delle seguenti opere, per le quali ricorre spesso il bisogno di citazioni, diamo per brevità soltanto il nome dell' autore; aggiungiamo il titolo del libro per gli autori che hanno più opere.

1. **Berenson Bernardo,** *The Venetian Painters of the Renaissance;* 3.ª ed. Nuova-York e Londra, 1897.

2. **Bianchetti Giuseppe,** *Paris Bordone, discorso letto nella I. R. Accademia di Belle Arti di Venezia;* Venezia 1831.

3. **Boschini Marco,** *Le miniere della pittura;* Venezia 1664.

4. **Boschini Marco,** *La carta del navegar pittoresco;* Venezia 1660.

6. **Cavalcaselle** e **Crowe,** *Tiziano, la sua vita etc.;* Firenze 1878.

7. **Cima Nicolò,** *Le tre faccie di Trevigi;* manoscritto del secolo XVII nella biblioteca Comunale di Treviso, n. 693.

8. **Crico Lorenzo,** *Notizie sopra Paris Bordone,* in *Giornale delle scienze e lettere;* Treviso (1828) XIV. p. 119 e seg.

9. **Crico Lorenzo,** *Indicazione delle pitture esistenti nella città di Treviso*; Treviso. 1829.

10. **Crico Lorenzo,** *Lettere sulle Belle Arti Trivigiane*; Treviso 1833.

11. **Federici Domenico Maria,** *Memorie Trivigiane sulle opere del disegno*; Venezia 1803.

12. **Lafenestre e Lichtenberg,** *La peinture en Europe — Paris, Hollande, Venise*; Parigi.

13. **Lanzi Luigi,** *Storia pittorica dell' Italia*; Venezia 1809.

14. **Morelli Giovanni (Ivan Lermolieff),** *Kunstkritische Studien*; Lipsia 1890-91.

15. **Ridolfi Carlo,** *Le meraviglie dell' arte*; Venezia 1648.

16. **Rigamonti Ambrogio,** *Descrizione delle pitture più celebri nella città di Treviso*; Treviso 1776.

17. **Sansovino Francesco,** *Venezia descritta* (colle aggiunte di Giustiniano Martinioni); Venezia 1663.

18. **Urbani di Gheltof Giuseppe,** *Collezione di inventari e cataloghi di opere d' arte di Venezia* (inedita).

19. **Vasari Giorgio,** *Le vite dei più eccellenti pittori ecc.* (colle note di G. Milanesi); Firenze 1881.

20. **Zanetti Anton Maria,** *Della pittura Veneziana*; Venezia 1771.

Pure per brevità indichiamo i documenti degli Archivi di Stato di Milano e di Venezia col solo numero delle Buste che contengono gli elenchi e la corrispondenza di Pietro Edwards e degli altri delegati; la posizione delle Buste è la seguente:

R. Archivio di Stato di Milano

Busta n. 260; Corona. Monumenti, Pitture, Edwards.
» » *261; Corona, Monumenti, Pitture, Edwards.*
» » *437; Studi, Pittura, Scoltura ecc.*
» » *494; Studi, Pittura, Scoltura ecc.*

R. Archivio di Stato di Venezia

Busta n. 909; Inquisitori di Stato, Quadri, Ispezioni.
» » *22: Direzione Generale del Demanio, Quadri, Edwards, Elenchi.*
» » *23; Direz. Gen. del Demanio, Quadri, Edwards, Corrispondenza.*

(Avendo particolarmente citate queste due posizioni dell' Edwards aggiungiamo qui come nota che abbiamo avuto inoltre comunicazione indiretta, mediante l' opera del Sig. Urbani di Gheltof, delle carte dell' Edwards, le quali stanno nella Biblioteca del Seminario di Venezia, come pure abbiamo compulsate quelle che sono nel Museo Civico di Venezia, Raccolta Cicogna, e quelle ancora delle prime buste dell' Archivio dell' Istituto, già Accademia di B. A., di Venezia).

La mancanza di richiamo a qualche particolare pubblicazione nelle citazioni dei giudizi dei Signori Frizzoni, Ludwig, Erbert Cook, Giorgio Gronau ed Harck, denota che trattasi di comunicazioni verbali o scritte che i sullodati signori si sono compiaciuti di farci.

CLASSE PRIMA

Le opere esistenti

1. AJA (L') - R. Museo Mauntshwis - 310

Tela; alt. m. 0.72 — larg. m. 0.64

Il Redentore benedicente. — Gesù è in abito rosso e sopravveste azzurra; tiene colla sinistra un libro, colla destra è in atto di benedire. — Fondo architettonico. — Segnato a destra: PARIS BOR... O. — Mezza figura in grandezza naturale.

Nel 1827 si trovava a Bruxelles nella Collezione del sig. Marziale Reghellini, che fu acquistata nel 1831 da Guglielmo I d' Olanda. — Potrebbe essere il quadro « un Salvatore, di Paris Bordone, doble 60 » compreso in una serie di « cataloghi del secolo XVIII di quadri vendibili in ignote località d'Italia » tratti dal Campori dall'Archivio Palatino (*Raccolta di Cataloghi ed inventari* ecc. Modena 1870 p. 451). — È questo, del Redentore a mezza figura, un soggetto che fu trattato più volte dal nostro pittore. Oltre al quadro dei Signori Rasi di Ravenna (già nella Chiesa ed Abbazia di Classe di quella città) si ha notizia di « un Salvatore, del naturale, in tavola, di Paris Bordone », in una « nota di quadri e di disegni originali vendibili in Brescia » (1687), pubblicata pure dal Campori (l. c. p. 335) e di un quarto « Salvatore a mezza figura con una banderuola sulla quale si legge: PAX VOBIS » già appartenente alla Galleria del Conte de Brohul di Dresda, inciso da Ch. And. Kilian (*Catalogue raisonné du Cabinet d' Estampes du feu M. Wincklr;* Lipsia, 1803 II. n. 557). Anche nel « *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes* » di Heineke (Lipsia, 1789, III. 175) sono indicati due « Salvatori a mezza figura » di P. B. incisi, l'uno da P. D. Kilian, l'altro da P. Monaco.

2. ASHIRDGE *(Inghilterra)* - Collezione di Lord Carlo Brownlow.

Apollo e le Muse. — Apollo è seduto sotto un albero; a destra quattro Muse. — Formato oblungo a foggia di predella.

Berenson e Cook.

3.*) AUGUSTA (*Germania*) - Galleria

Tela

Ritratto di un gentiluomo. — È un vecchio signore dalla barba e dai capelli bianchi e lucenti, seduto in un seggiolone colle braccia appoggiate ai bracciuoli; nella mano destra fra il pollice e l' indice tiene la corona del rosario. Indossa ricca zimarra a larghi

risvolti di pelliccia con maniche larghissime. All'anulare della mano sinistra un anello con grossa gemma; al collo una catenella d'oro a doppio giro. — Fondo grigio, a sinistra con uno stemma recante tre leoni sovrapposti e tre corone; a destra parete con modanature, fregi architettonici ed una nicchia, entro la quale è disegnata la statua della fede che porta nella sinistra un calice con sopra l'ostia. — Figura intiera. — Nel basamento della nicchia segnato MDXLVIII.

I tre leoni sovrapposti dello stemma, che trovano riscontro nello stemma del ducato di Svevia, indicano che il personaggio è un patrizio augustano. La statua della fede coll'emblema eucaristico, il rosario nella mano e la data del 1548 stanno a ricordare il trionfo che in quell'anno il patriziato di Augusta, tutto devoto alla parte cattolica, auspice Carlo V che colà aveva tenuto la dieta dell'impero, ottenne sui ribelli protestanti e sulle ghilde popolari aspiranti a libertà. L'emblema eucaristico in particolare richiama alla memoria la concessione fatta nell'*interim* di Augusta lo stesso anno 1548 da Carlo V ai protestanti, dell'uso del calice nella comunione laicale. — Il quadro, che nella Galleria si considera opera di uno sconosciuto pittore tedesco, scolaro di Tiziano, viene ritenuto appartenere a Paris da **Frizzoni**, in via però soltanto dubitativa. È notevole l'analogia dei capelli bianchi e lucenti con quelli del S. Omobono della « Sacra Famiglia » di Siena, opera certo anteriore a questo ritratto. Anche lo sfondo a nicchia è un motivo che si ripete più volte nei quadri di Paris. — Se il dipinto è suo, converrebbe fissare l'epoca del suo viaggio ad Augusta non più nel 1540, data del ritratto dell'augustano Crofft al Louvre che poteva essere stato eseguito a Venezia, ma al 1548. L'età avanzata e l'aspetto del personaggio, e la stessa data del dipinto farebbero credere che questo sia stato eseguito in Augusta. Ma ripetiamo ogni conclusione al riguardo va considerata come una mera ipotesi, non essendo certo che il quadro sia opera di Paris.

Fot. Höfler – Augusta

4. BARI - Duomo; cappella a destra del coro.

Tela centinata 1.92 x 1.14

Santa Conversazione. — La Vergine siede in trono col Bambino il quale si volge verso S. Nicolò di Bari. Il santo vescovo se ne sta da un lato con un libro aperto e col pastorale; dall'altro lato S. Antonio di Padova. — Sopra il capo di S. Antonio si legge: O. PARIS *Bordonus in Venetiis.*

È una pala d'altare eseguita per commissione della famiglia Tanzi, come indica lo stemma, probabilmente a Venezia, d'onde sarà stata spedita per mare. — La composizione è quella simmetrica e tradizionale della scuola belliniana. — Da una nota di viaggio del **Sen. Morelli** e del **Dott. Gustavo Frizzoni** si rileva che i due eminenti critici ispezionarono questo dipinto verso il 1880 e lo trovarono « tutto coperto da sudiciume, macchiato di ceri e bisognoso di reintelatura »; lo giudicarono « opera splendida accuratamente eseguita, dell'età giovanile dell'autore » e lo valutarono L. 70.000.

5. BERGAMO - Galleria Comunale, Sezione Lochis - 41.

Tavola; alt. m. 0.42 — larg. m. 0.61

La vendemmia. — Scene di vendemmia in un paese con due puttini.

Faceva parte della Collezione che il conte Guglielmo Lochis di Bergamo legò nel 1859 all'Accademia Carrara di quella città. — **Frizzoni**: « quadro a piccole figure di un colore un po' cupo, ma succosissimo ». (*L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, 1897, p. 67). — **Berenson.**

6. BERGAMO - Galleria Comunale, Sezione Lochis - 42.

Tavola; alt. m. 0.42 — larg. m. 0.61

La vendemmia. — Scena di vendemmia in un paese con piccole figure.

È il *pendant* del precedente. — Identica provenienza. — **Frizzoni** c. s. **Berenson.**

7.*) BERGAMO - Galleria Comunale, Sezione Lochis - 56.

Tela; alt. m. 0.78 — larg. m. 0.79

Il Redentore in gloria, la Vergine ed una Santa. — Segnato sul tronco di un albero: PARIS BORDON.

Proviene dalla collezione Lochis. — **Berenson** denomina questo dipinto « L'apparizione della Vergine e S. Domenico (!) »; il Catalogo invece lo indica « Nostro Signore in gloria, la Beata Vergine e Santa Teresa ». Ma se la santa è veramente S. Teresa, il quadro non può essere di Paris. — **Frizzoni** lo considera come copia di un quadro dello stesso Paris. — La segnatura BORDON è sospetta.

8. BERLINO - R. Museo - n. 177.

Tavola centinata di pioppo; alt. m. 2.06 — larg. m. 1.35

La Vergine in trono col Bambino e Santi. — In una cappella con nicchia decorata a mosaico siede in trono la Vergine col Bambino in grembo che, volto a sinistra, pone sul capo di S. Lucano la mitria vescovile. A destra la Maddalena col vaso dell'unguento; a sinistra S. Caterina e S. Eligio che in ginocchio presenta martello e tenaglia. Presso i gradini del trono un angelo che suona la viola.

Proviene dalla Collezione Solly (1821), alla quale noi riteniamo sia pervenuta dalla chiesa di S. Lucano di Belluno, soppressa nel 1806. — Il **Federici** indica una pala di Paris a S. Lucano; ne parla anche il **Miari** (*Dizionario storico-artistico-letterario Bellunese*, Belluno, 1843, p. 144), dicendo ch'era all'altar maggiore e che scomparve da Belluno dopo la soppressione della chiesa. Sappiamo dallo stesso Miari che nella chiesa di S. Lucano aveva la propria sede la confraternita dei fabbri-ferrai e dei muratori. La presenza di S. Eligio protettore dei fabbri-ferrai ci

persuade che la pala di Berlino è la stessa ricordata dai due scrittori. Il santo vescovo dovrebbe essere il titolare della chiesa, S. Lucano, che secondo la leggenda fu vescovo di Seben presso Bressanone e morì nella valle del Cordevole, ove erasi ritirato per isfuggire alle persecuzioni dei suoi diocesani. — Questo dipinto ha sofferto moltissimo in causa di un vecchio ristauro, che lo ha del tutto snaturato; ragione per la quale si trova ancora nei depositi della Galleria. — Lo si può considerare come una delle opere più giovanili di Paris, della stessa epoca della « Pentecoste » di Brera e della « Santa Conversazione » di Lovere, quando egli non si era ancora formato uno stile proprio e subiva molteplici influenze. Lo sfondo della cappella col bacino dell' abside lavorato a mosaico, è un motivo prettamente belliniano che Tiziano e Giorgione avevano abbandonato e che continua a comparire nei discepoli ed imitatori di Gian Bellino fino al 1530. Palmesche sono la Vergine e la S. Caterina; nella Maddalena l' autore si propose per modello la Maddalena di Sebastiano Luciani a S. Giovanni Crisostomo; più carattere presentano le figure dei due santi, in particolare il S. Eligio che fa pensare al S. Giorgio del Vaticano.

9. BERLINO - R. Museo - 191.

Tavola di pioppo; alt. m. 2.96 — larg. m. 1.79

La Vergine in trono col Bambino e Santi. — Sotto un padiglione aperto siede in alto trono la Vergine che colla destra tiene in piedi sul suo grembo il Bambino ignudo, porgendogli colla sinistra un pomo. A destra i Ss. Fabiano papa e Rocco, alla sinistra S. Sebastiano ignudo legato alla colonna, e S. Caterina. Due coppie di cherubini nelle nubi; due angeli, sui gradini del trono, fanno agitare un tamburello.

Proviene dalla Collezione Solly (1821), ove era pervenuta dalla chiesa di S. Maria dei Battuti di Belluno. — Ricordata da **Vasari** come: « una tavola in santa Maria di Civitale di Belluno .... bellissima », è così descritta dal **Ridolfi** nella « Vita di Jacopo Palma, il giovane (II. p. 193): « Ed in quella città (Cividale di Belluno) si « veggono altre opere di Paris Bordon; nella chiesa di S. Maria dei Battuti la « pittura di Nostra Signora con più figure di Santi, tra quali è San Sebastiano « molto stimato ». Ne parla anche il **Federici**: « A Belluno .... nella Chiesa di « S. Maria dei Battuti la Vergine, il Bambino, Ss. Fabiano e Sebastiano ». Il conte **Florio Miari**, bellunese, ne lamentava nel 1843 la scomparsa fino dall' epoca della soppressione della chiesa di S. Maria dei Battuti avvenuta nel 1806: « S. Maria « dei Battuti; — una delle chiese che sotto il cessato regime furono colpite dal « demanio in Belluno, fu quella di S. Maria della Misericordia innalzatasi nella « contrada di Madrago .... Nella chiesa quattro erano gli altari che tutti possede- « vano opere di distinti pittori. S. Sebastiano martire, con la Vergine, S. Rocco, « S. Caterina ed altro santo Vescovo era di Paris Bordone ». — (*Dizionario storico-artistico-letterario Bellunese* — Belluno, 1843, p. 144). — Il santo di destra non è un vescovo ma un pontefice; come si scorge dal triregno che insieme alla palma del martirio sta al suolo sopra un cuscino. Il catalogo della Galleria pretende ravvisarvi Gregorio Magno; noi riteniamo invece, questa volta col padre Federici, che rappresenti S. Fabiano, papa e martire, la cui festa ricorre insieme a quella di

S. Sebastiano (20 Gennaio). Il Miari ricorda che a Belluno il giorno di S. Rocco si faceva la processione in onore del santo, con messa all'altare in Duomo « dei Santi Fabiano e Sebastiano ». — Il dipinto è per ogni riguardo degno di lode. Nobile il tipo della Vergine, graziosi il Bambino e i putti a piedi del trono; pieno di religioso fervore il pontefice che sembra sciogliere un inno a Gesù; pietoso l'atteggiamento del S. Sebastiano trafitto dalle freccie del martirio. Ben condotti gli ignudi del Bambino e del S. Sebastiano, e i larghi partiti di pieghe nel santo pontefice e nella Vergine. Appartiene al gruppo di pale d'altare di Taibon, Valdobbiadene e Bari, cui si può attribuire la data di circa il 1530. — Come, all'epoca della soppressione delle due chiese, si sia potuto porre fra gli scarti questa pala e la precedente, è cosa che non si spiega, o si spiega troppo bene pensando a gravi abusi commessi dagli agenti demaniali, incaricati di raccogliere ed elencare le suppellettili artistiche delle soppresse corporazioni e di spedire gli inventari ai delegati della Corona. Dai carteggi dell'Edwards e dei delegati lombardi Appiani e Fumagalli risulta che nessuno di essi si spinse sino a Belluno e che per le « provenienze del Dipartimento del Piave » i delegati si accontentarono degli elenchi e delle informazioni del locale Direttore del Demanio. Si vede che furono serviti bene! — **Berenson, Bode.**

10. BERLINO - R. Museo - 169.

Tela; alt. m. 1.72 — larg. m. 1.81

Una partita a scacchi. — Due uomini in abito nero, seduti ad un tavolo coperto da tappeto, giuocano agli scacchi. Quello a sinistra fa una mossa; entrambi guardano verso lo spettatore. — Nel fondo, a destra, portico terreno con arcate a pilastri e colonne; a sinistra, cortile, ove, in distanza, siedono ad altro tavolo quattro giuocatori di carte, cui un servo reca un vassoio con bicchieri e bottiglia. — Segnato in basso sopra un parapetto: O. PARIS B. — Figure intere, al di sotto del naturale.

Proviene dal Castello Reale. — È uno dei primi quadri veneziani di genere che si conoscono. — L'esecuzione accurata in ogni particolare, l'architettura lombardesca del portico, i costumi dei personaggi cogli abiti dai larghi risvolti damascati o di pelliccia, caratterizzano il dipinto come un'opera dell'età matura sì, ma non troppo inoltrata di Paris. — Bene indovinato lo sfondo di cielo e di paese che si disegna attraverso le arcate del portico e va gradatamente salendo a sinistra in forma di colle verdeggiante. La scena riproduce l'ambiente delle ville signorili del cinquecento nei colli del così detto « pedemonte » da Bassano a Conegliano.

BERLINO, R. MUSEO, n. 198. — *Tela alt. m. 0.61 - larg. m. 0.46.* — *Ritratto di donna.* — Giovane donzella che guarda a sinistra. Ha il capo coperto con berretta ornata di penne di struzzo, e indossa abito rosso a fitte striscie. Fondo grigio. — Mezza figura. — Fu acquistato a Venezia nel 1841; nella Galleria porta il nome di Paris, ma tutto al più è una copia da un suo ritratto.

BERLINO, R. MUSEO, n. 156 — *Tela; alt. m. 0.86 - larg. m. 0.87* — *Ritratto d'uomo.* — Uomo barbuto che guarda a destra; ha l'abito nero lucente con larghi risvolti, berretto nero in capo. Fondo con nicchia, a sinistra un bas-

sorilievo con guerrieri romani pugnanti. — Acquistato in Italia nel 1841 come opera di Paris; porta nella Galleria il nome del nostro pittore, ma è poco probabile che l'attribuzione risponda a verità. C'è nello sguardo una durezza di espressione che non si riscontra mai nei tipi bordoniani.

BERLINO, R. Museo, n. 195. — *S. Sebastiano.* — Il santo è ignudo, legato alla colonna. Fondo di edifizi in prospettiva. È nella Galleria attribuito in via dubitativa a Paris. **Berenson** crede ravvisarvi il Capriolo nello stile del ritratto firmato *Dominicus* colla data del 1541, del quale esistono più copie; supposizione da rigettarsi essendo il Capriolo morto nel 1528. — Una replica dello stesso soggetto si trova all'Ambrosiana in Milano. **Frizzoni** ritiene che entrambi i due quadri sieno forse desunti da un pensiero di Paris.

11. BERLINO - Collezione della Sig. Matilde Wesendonck.

Tela

Ritratto di donna. — Figura intera di donna, con un cagnolino.

Potrebbe essere uno dei tre quadri di Paris che ai tempi del **Ridolfi** erano posseduti dal Sig. Giovanni Van Veerle, negoziante olandese in Venezia, — « ritratto di bella donna che con buona gratia tiene un cagnuolo in mano ». — È assai sciupato da ristauri. — **Frizzoni, Harck.**

12. BERLINO - Collezione Dirksen.

Tela; alt. m. 1 — larg. m. 0.90

Una Flora. — Mezza figura di donna al naturale, con fiori in mano, e parte del seno scoperto.

Fu acquistata a Parigi presso l'antiquario Sedelmayer. — È un pregevole dipinto che ricorda la Flora di Tiziano. — **Harck.** — Nella Collezione di Michele Spietra di Venezia (1656) è indicata: « una Flora che vien da Paris ». — **Urbani di Gheltof.**

BIANCADE, (Provincia di Treviso). — Chiesa Parrocchiale. — *Tela; alt. m. 3.10, larg. m. 1.60.* — *Pala all'altar maggiore.* — *Santa Conversazione.* — La Vergine col Bambino sopra alto seggio; a destra S. Giuseppe, a sinistra S. Liberale; al basso S. Pietro e S. Marco. Sui gradini del trono S. Gio. Battista fanciulletto. — Attribuita a Paris Bordon dal **Crico** (*Lettere,* p. 161). Abbiamo dimostrato nel testo che invece appartiene a Lodovico Fiumicelli e Francesco Beccaruzzi, ai quali fu allogata nel 16 Agosto 1531.

13.*) BRIDGWATER *(Inghilterra)* - Sign. Stanley.

Sacra Famiglia. — La Vergine seduta, adora a mani giunte il Bambino che tiene sulle ginocchia; da un lato S. Antonio abbate colla destra appoggiata al bastone sta leggendo. Dall'altro S. Giovannino coll'agnello e la croce in mano che correndo si avvicina

a Gesù. Un fanciullo dietro un rialzo di terra sta osservando; più lungi nella campagna S. Giuseppe che arriva conducendo l'asino. — Fondo di paese. — Figure quasi al naturale.

Il quadro trovavasi prima a Stratton, ed era, come è tuttora, attribuito a Tiziano. Indi passò nella Collezione Labouchère, a Londra, ove fu visto da **Crowe** e **Cavalcaselle**, i quali osservarono che « questo dipinto sì leggiadro e sì riccamente colorito non ha i caratteri propri della mano di Tiziano, bensì quelli di Paris Bordone, il quale in questa tela mostra uno stile tutto tizianesco » (II. p. 501). — Siamo stati informati che il quadro è ora di proprietà dell' on. sig. Stanley di Bridgwater. — **Cook.**

14. CHATSWORTH (*Inghilterra*) - Collezione del Duca di Devonshire.

Gruppo di famiglia. — Un uomo, una donna ed una fanciulla.

Il quadro è ottenebrato nelle tinte e sporco, ma finamente eseguito. — **Berenson, Cook.**

15. COLONIA - Museo Wallraf-Richartz - 811. aa.

Tela

Bersabea nel bagno. — Tre figure di donne voluttuosamente belle stanno dinanzi ad un cespuglio d' aranci su una piazza cinta di edifizi del più bello stile del rinascimento. Una delle tre donne, Bersabea, sta seduta accanto all' orlo di una fontana; essa è quasi completamente ignuda; l' avvolge soltanto un velo trasparente e sulla gamba sinistra si stende un lembo della veste rossa che ricade al di dietro. Bersabea si volge verso una seconda donna che inginocchiata, il collo e la nuca ignudi, con veste azzurra e sopravveste rossa, maniche bianche e corte, le lava un piede sopra una conca d' oro. La seconda ancella vestita di color azzurro cangiante e di rosa, s' avvicina con una mossa leggera, quasi librandosi, scendendo da una scala che si vede a destra, e da un vaso d' oro che tiene in alto versa dell' acqua nella conca. In lontananza alla finestra di un palazzo si scorge la piccola figura di Davide che sta guardando. La piazza nella quale si vede a sinistra, a metà un edificio simile al tempio di Vesta, di dietro una porta ad arco trionfale, e dietro a questa una colonna con rilievi rassomiglianti alla colonna Trajana, va restringendosi e finisce in una strada che fa capo ad una porta; dietro questa un obelisco, e nel fondo, lontano, un paesaggio montuoso. I palazzi ricordano quelli del Sansovino e del Palladio. A destra, sulla base di una colonna, si leggono le parole: O. PARIDIS BORDONE. (Thode; *Arch. Storico dell' arte,* 1889, p. 49).

Fino al 1842 si trovava nella Galleria del Cardinale Flesch in Roma; nel 1869 fu acquistato pel Museo di Colonia al prezzo di marchi 4250. — Il quadro

è ricordato dal **Vasari** come uno dei « due gran quadri ad olio » che Paris dipinse « nel palazzo del signor Carlo da Roma » in Milano, rappresentante « il re David che vede lavare Bersabea dalle serve di lei alla fonte ». Si è dimostrato nel testo che il Vasari sbagliò il nome del committente, il quale fu invece il nobile Carlo da Rhò, signore di Borghetto-Lodigiano, marito della nobildonna Paola Visconti, ricordata pure dal Vasari. Ignoriamo come e quando il quadro dal palazzo dei da Rhò in Milano sia andato a finire a Roma. — Si è pure accennato come la stretta analogia nello stile del secondo palazzo in prospettiva, a destra di chi guarda, col cortile del palazzo Marino in Milano, costruito dal Galeazzo Alessi intorno al 1558, induce a credere che il quadro sia stato dipinto verso il 1560 in un secondo viaggio fatto da Paris a Milano o in una sua fermata in quella città nell'occasione del viaggio in Francia, supposto che questo abbia avuto luogo nel 1559. — **Il Thode** loda a ragione l'avvenenza e le mosse graziose delle tre figure di donna. « I delicati toni delle carni, il giallo degli aranci lievemente om- « breggiati di rosso, i capelli ricciuti, quali gialli dorati, quali rossi, contrastano con « gli occhi neri. L'impressione magica, stupenda è aumentata dai toni cangianti « delle vesti, come pure dalla monotonia del color grigio del fondo, i cui edifizi « severi e freddi sembrano quasi una stonatura al confronto delle tre figure splen- « dide, soavi, avvolte nella luce del sole ». — **Berenson, Morelli.**

16. CRONBERG (*Germania*) - Castello di Friedrichshof di S. M. l'Imperatrice Federico.

Tela

Ritratto di una giovane. — È in piedi e guarda a sinistra. Ha i capelli biondi, ornati di perle, che ondulati e lucenti le fluiscono dietro le spalle e sul seno. Una collana di perle al collo; un'aurea catenella in doppio giro le scende sul petto. Una grossa catena d'oro le cinge i fianchi. — Veste abito scollato di velluto rosso con bianca camicetta. Tiene il braccio sinistro inarcato colla mano sul fianco; nella destra un ventaglio di penne di struzzo. — Fondo a guisa di nicchia; sul frontone a destra piccola nicchia con entro il busto di un uomo. — Al basso a sinistra: PARIS B.

Il quadro era stato visto a Dresda nel 1824 da **Böttiger**, il quale ne parlò come di cosa bellissima (*Artistische Notizenblatt.* n. 15 Agosto 1324). Passò poi nella Galleria Puthon a Vienna che fu venduta nel 1840 (*Notice des tableaux originaux composant le Cabinet de feu Mr. le baron Jean de Puthon a Vienne;* Artaria 1824); l'acquistò per 4000 fiorini **Otto Mündler**, il quale la rivendette a Calsruhe. Dopo di allora non se ne era saputo più nulla (*Repertorium*, XIII). Recenti cortesi comunicazioni dei signori **Frizzoni** e **Ludwig** ci fecero sapere che il famoso ritratto fu acquistato per 20000 marchi da S. M. l'imperatrice Federico di Germania e che si trova presentemente nel castello di Friedrichshof presso Cronberg. — Nell'inventario delle Gallerie reali di Torino compilato nel 1635 dal pittore romano Antonio Della Cornia, sono registrati al n. 580 « due quadri. Donne venetiane vestite « di rosso ; una col ventaglio di penne bianche nella sinistra ed altra che sta ap- « poggiata ad un termine, — Di Paris Bordone, antico, malamente ritoccati. « Buoni ». (*Le Gallerie Nazionali d' Italia,* III. « *La R. Pinacoteca di Torino* » per

Aless. de Vesme). È probabile che il primo dei due ritratti di Torino fosse o lo stesso che ora è a Cronberg od una ripetizione, di mano del medesimo Paris. Il ritratto n. 1122 della Pinacoteca di Monaco è una copia relativamente recente. — Una finissima eliotipia del dipinto che S. M. l' Imperatrice si è compiaciuta di regalare al Comitato trivigiano per le onoranze a Paris Bordon, ci ha permesso di ammirare le grandi bellezze del ritratto che può gareggiare con quello tanto apprezzato della Nazionale di Londra e coll'altro (n. 248) dell' I. R. Museo di Vienna. Concepito nello stesso spirito ed eseguito colla massima diligenza e colla ripetizione di particolari analoghi, mostra di appartenere presso poco alla medesima epoca, fra il 1535 e il 1540. In questo di Cronberg è anche rimarchevole la meravigliosa finezza con cui è trattato il velluto dell'abito. — La donzella o cortigiana che sia, è la stessa del ritratto (n. 248) di Vienna; identico o quasi è lo sfondo a nicchia, simile l'acconciatura dei capelli, e simile pure la grossa catena ai fianchi.

17. DRESDA - R. Galleria - 203.

Tela ; alt. m. 0.98 — larg. m. 0.81

Apollo e Marsia. — Apollo tiene nella destra la cetra e si tura colla sinistra ravvolta in un manto azzurro intessuto a fiorami, l' orecchia ; alla sua sinistra il satiro Marsia dalla barba nera e dalle orecchie a punta, col capo inghirlandato d' edera, suona il flauto, mentre a destra il re Mida mostra di gustare la musica. Apollo ha lo sguardo irato come di chi mediti vendetta. — Mezze figure.

Il quadro appare segnato nell' inventario della Galleria Reale di Sassonia del 1754. È probabilmente uno dei « tre pezzi istoriati di Paris » che il pittore veneziano Pietro Guarienti « Ispettore della R. Galleria di S. M. Federico Augusto III, Re di Polonia ed Elettore di Sassonia » in una terza o quarta edizione dell' « *Abbecedario pittorico* » dell' Orlandi da esso pubblicata nel 1753, riferiva essere posseduti da « Sua Maestà » (pag. 410). — Il quadro è bene conservato e si fa ammirare per la forza di espressione concentrata nella figura di Apollo. — **Berenson, Morelli.**

Fot. Braun III. b — Parigi
» Hanfstengel — Monaco

18. DRESDA - R. Galleria - 204.

Tela ; alt. m. 1.16 — larg. m. 1.87

Diana cacciatrice. — La dea della caccia colle chiome biondo-rossiccie, sta mezza seduta e mezza coricata sotto un albero ; tiene colla sinistra il lungo dardo e nella destra due cordicelle annodate al collare di un levriero. Da destra giunge una Ninfa che offre a Diana l'omaggio della testa di un cervo ; a sinistra è in piedi una seconda Ninfa con arco e turcasso e sembra parlare alla dea. — Fondo di paese verdeggiante con prateria ove stanno cacciando molte ninfe. — Due terzi di figura.

Come il precedente, il quadro è segnato nell' inventario del 1754 ed è probabilmente altro dei « tre quadri storiati di Paris » ricordati dal Guarienti nel 1753

(*Abbecedario pitt. di Orlandi*, pag. 410). — Viene a ragione considerato come uno dei migliori quadri decorativi del nostro pittore. Le tre figure di donna si distinguono per la leggiadria dei volti, la finezza e lucentezza delle chiome ondulate e la morbidezza delle carni. È un assieme assai simpatico che ricorda la « Bersabea » di Colonia e più ancora le due « Allegorie » di Vienna; il vaghissimo paese e le macchiette delle agili ninfe rincorrenti la selvaggina aggiungono un'attrattiva che manca negli altri tre quadri. — **Berenson, Morelli.**

Fot. Braun III. 18 — Parigi
» Hanfstengel — Monaco

19. DRESDA - R. Galleria - 219.

Tela; alt. m. 0.90 — larg. m. 0,72 1/2

Ritratto d'uomo. — Guarda a sinistra; ha nera la barba e i capelli. Indossa un giustacuore con scollatura quadrata che lascia scoperta la candida camicia. Nella destra un anello; la sinistra inguantata stringe l' altro guanto. — Mezza figura.

Anticamente attribuito a Giorgione; ma già **Crowe** e **Cavalcaselle** espressero l'opinione che potesse essere di Paris (VI, p. 215 ed. tedesca). **Berenson** lo assegnò a Polidoro Lanzani. Il Catalogo di **Woermann** ne lasciava incerto l'autore. **Frizzoni** lo ha ora rivendicato al nostro pittore. — Il quadro è assai sciupato da eccesso di pulitura, per cui sono scomparse le originarie velature. Il costume del personaggio ed il taglio dei capelli a zazzera larga e corta indicano che deve appartenere ad un periodo non molto avanzato, forse all'epoca dell' « anello di S. Marco » (1533-35), con taluno dei cui personaggi presenta qualche affinità.

20. DRESDA - R. Galleria - 205.

Tela; alt. m. 1.13 — larg. m 1.50

Sacra Famiglia e S. Girolamo. — Siede a sinistra la Vergine; con una mano tiene aperto un libro e coll' altra sorregge il bambino. Si muove Gesù con vivacità verso S. Giuseppe il quale stando in piedi dietro Maria stacca da un albero un frutto. A destra S. Elisabetta e al primo piano il piccolo Battista che conduce innanzi a Gesù un bianco agnello; pure al primo piano sdraiato al suolo sopra il suo rosso mantello S. Girolamo.

Proviene dal Palazzo Pisani a S. Stefano in Venezia. — Nel « Catalogo e stima dei quadri esistenti nel Palazzo Pisani ecc. » è indicata al n. 39 una « Sacra Famiglia con S. Girolamo » di Paris Bordone, stimata L. 300 (**Urbani di Gheltof**). — **Morelli** sospettò che appartenesse invece a Polidoro Lanzani. **Berenson** e **Woermann** confermarono l'antica attribuzione a Paris che è pure accettata da **Frizzoni**, il quale considera il dipinto come opera debole dell' epoca più tarda del nostro maestro. A persuadersene basta raffrontarlo colla « Sacra Famiglia » di Brera (n. 242).

DRESDA – R. GALLERIA, 206. — *Tela; alt. m. 1.55 – larg. m. 2.19.* — *Sansone vince i Filistei.* — Nel 1749 si trovava nella Galleria di Praga; nell'inventario di quella di Dresda nel 1754 è segnato come opera di Paris. Forse è il terzo dei « tre quadri storiati di Paris » ricordati nel 1753 dal Guarienti. — Il catalogo

di Woermann lo indica come maniera di Paris Bordone. Il **Venturi** lo considera « scuola di Polidoro ». Solo **Hirt** lo giudicava opera autentica di Paris (*Kunstbemerkungen*, Berlino, 1830, p. 49). — **Frizzoni**: « È opera notevole; ma anzichè di Paris vuolsi ritenere opera della prima età di Jacomo Bassano, ispirato alla tavolozza fresca e vigorosa di Paris. I tipi differiscono sensibilmente da quelli del Bordon ».

21. EDIMBURGO (*Scozia*) - Galleria Nazionale - 506.

Tela; alt. m. 1.37 — larg. m. 0.95

Signora che sta abbigliandosi.

Viene dalla Collezione Pallavicino di Genova; prima apparteneva al Duca Grimaldi. — **Berenson** e **Cook**.

FARRA DI SOLIGO - Chiesa parrocchiale. — *Tela; alt. m. 2.55 - larg. m. 1.45.* — *S. Giorgio a cavallo.* — Al basso è S. Giorgio a cavallo che fissando lo sguardo sul drago sembra intimargli di arrendersi; tiene colla destra una bandiera. A sinistra sta in piedi la principessa della leggenda, e guarda con aria supplichevole il santo. In alto nelle nubi la Vergine col Bambino che si volge a destra per consegnare le chiavi a S. Pietro, mentre a sinistra è un S. Giovanni Battista col nastro fra le mani ove si legge: *Ecce qui tollit* ecc. — La pala fu eseguita per l' altare maggiore della antica chiesa di S. Giorgio, in alto sul colle di Farra, l'anno 1542; come si rileva dalla iscrizione ancora esistente nella riquadratura in legno, rimasta sull' altare della detta chiesa: *1D4 11 fu meso su questa pala in tempo de P. bernardin Veyolo da Sernaja et Toni de Baseet et Mathio de Menegaz jurati et costò ducati 60.* — La tradizione nel paese indica come autore Paris Bordon, ma noi siamo inclinati ad escludere che gli appartenga, per il diverso carattere di tutte le figure, in particolare della Vergine e del Bambino, che non hanno nulla dei tipi bordoniani. Non sarebbe invece di Lodovico Fiumicelli? Il gruppo sulle nubi fa pensare alla grandiosa pala degli Eremitani di Padova.

22. FIRENZE - Galleria Pitti - 109

Tavola; alt. m. 1.07 — larg. 0.83

Ritratto di donna. — Rappresenta una signora non più giovane, dall' aspetto matronale; indossa abito rosso con bianca camicetta scollata a ricami. Una collana di perle al collo ed un diadema pure di perle nei biondi capelli. Tiene nella destra i guanti ed inarca il braccio sinistro appoggiandosi colla mano sopra un tavolo. — Mezza figura al naturale.

Conosciuto comunemente come il ritratto della « balia dei Medici », sebbene la dama raffigurata abbia l' aspetto distinto e l' abito signorile, si considera a ragione come uno dei migliori ritratti di Paris. Ne parlò **Cochin** come d' un dipinto « *d' un coleur claire, fraiche et belle* « (*Voyage d' Italie*; Parigi 1773, II, p. 65). Fu a Parigi dal 1799 al 1815. — La posa e l' acconciatura della matrona e perfino l' arricciamento delle fitte pieghe dell' abito di seta ricordano altri ritratti dello stesso pittore, in particolare quello della bellissima cortigiana della Galleria Nazionale di Londra. — **Berenson**, **Morelli**, **Burckhardt**. — Inciso da G. Barni.

Fot. Brogi — Firenze
» *Anderson — Roma*

FIRENZE - Pitti, 257. — *La Sibilla che annunzia a Cesare la nascita di Cristo.* — Nella Galleria questa bella opera continua a portare il nome di Paris, benchè non abbia nulla della sua maniera, e già **Morelli** e **Burckhardt** ed ora **Frizzoni** vi abbiano riconosciuto la mano di Bonifazio veneziano.

Fot. Brogi - Firenze

FIRENZE - Pitti, 89. — *Il riposo in Egitto.* — A piedi d' un albero siede la Vergine che sta per allattare il Bambino; questi le porge un fiore. A sinistra S. Giuseppe cui un angelo nascosto tra il fogliame offre della frutta. A destra una donna leva dal paniere le provviste. — Fondo di paese e mare nel lontano orizzonte. — La composizione ricorda alcune « Sacre Famiglie » di Paris, ma i tipi non sono i suoi. — **Morelli**, **Burckhardt** e **Venturi** (*Le regie Gallerie Pitti*) lo attribuiscono, come il precedente, a Bonifazio veneziano.

Fot. Brogi - Firenze

FIRENZE - Pitti, 326. — *Ritratto di Paolo III.* — Non è altro che una discreta copia del celebre ritratto di Tiziano nella R. Pinacoteca di Napoli.

Fot. Brogi - Firenze

FIRENZE - Pitti — *S. Giorgio.* — Mezza figura. È attribuito a Paris a torto, perchè il nostro pittore sapeva fare molto meglio.

Fot. Brogi - Firenze

23. FIRENZE - Galleria degli Uffizi - 607.

Tela; alt. m. 1.30 — larg. m. 1.05

Ritratto di un giovane. — Il giovane signore è in piedi e guarda a sinistra; si appoggia colla mano destra inguantata sull' orlo di un tavolo e porta la sinistra sull' elsa della spada. Ha in capo nero berretto ed indossa abito nero colle maniche di seta rosa. Mantello nero gettato sulle spalle; un pugnale nella cintura. Sul tavolo un bianco lino e su questo una corona di fiori con entro un anello, l' elmo ed una statuetta che sembra simboleggiare la dea Venere. — In fondo contro la parete a destra una lancia da torneo. Da un' apertura a sinistra si scorge una gradinata che fa capo ad un portico; ad una delle arcate si affaccia una donzella che stende la mano per ricevere una lettera che un alato amorino librantesi in aria sta per recarle. — Due terzi di figura, al naturale.

Proviene dalla Guardarobba ducale (1794). — Splendido ritratto che si distingue per la somma diligenza con cui è condotto in ogni sua parte, per la bella espressione e per la morbidezza delle carni lucenti del volto e della mano sinistra scoperta finamente disegnata. — Si è già accennato nel testo alla relazione adombrata fra il personaggio del ritratto e la donzella disegnata nell' apertura a sinistra; la ghirlanda di fiori e l' anello sul tavolo sembrano destinati per lei, la statuetta della dea Venere è un' allusione alla sua bellezza; la lettera che le porta l' amorino dovrebbe contenere il messaggio del dono offertole dal giovane innamorato. Si è accennato alla ipotesi che la donzella amata da questo giovane sia la cosidetta

« Signora Brignole » ora alla Nazionale di Londra, e più propriamente la « donna lascivissima », una cortigiana della quale Paris fece il ritratto per commissione « del signor Ottavio Grimaldo » di Genova. — **Berenson, Morelli, Burckhardt.**

Fot. Brogi - Firenze
» *Alinari* - »

FIRENZE. - Uffizi, 577. — *Ritratto di giovanetto.* — Porta il nome di Paris; ma è certo che non è suo. **Frizzoni**: « ha maggiore somiglianza col fare del Romanino ».

Fot. Brogi - Firenze

FIRENZE - Uffizi, 578. — *Ritratto di giovane.* — Attribuito erroneamente a Paris.

FIRENZE - Uffizi, 587. — *Ritratto d'uomo barbuto, vestito di nero.* — È troppo scadente perchè lo si possa ascrivere al nostro pittore.

FIRENZE - Uffizi, 613. — *Ritratto d'uomo.* — Anche questo è troppo scadente perchè si possa mantenere l'attribuzione fattane a Paris.

FIRENZE - Galleria Corsini, 92. — *Ritratto d'uomo.* — Rappresenta un gentiluomo in età matura; sta in piedi appoggiandosi colla destra ad un bastone e portando la sinistra sul pomo della spada. — È attribuito a Paris; ma pur essendo un discreto ritratto, non possiamo ravvisarvi la sua mano.

24. FRANCOFORTE sul MENO (*Germania*) - Ponfick Maurizio.

Tela

Venere e Marte nella rete di Vulcano. — A destra, a piedi di un albero di alloro, giace la coppia amorosa. Venere ignuda, sbigottita all'apparire di Vulcano, si tiene stretta a Marte, e cerca di nascondersi dietro le spalle ed il capo dell'amante. Marte, coperto soltanto con un mantello gettato sulle spalle e annodato sul petto, afferra con ambe le mani il drappo sul quale Venere è sdraiata, forse per sollevarla di peso e portarla in salvo. Da sinistra arriva di corsa furente Vulcano in atto di gettare una rete di grossa corda sopra i due amanti. Sotto l'albero un amorino alato fugge coll'arco ed il dardo nelle mani; al tronco della parete sono appoggiati una spada ed una lancia, in alto fra i rami uno scudo. — Fondo di paesaggio montuoso; cielo coperto da nubi che si aprono per lasciar vedere a sinistra Ganimede trasportato sulle ali di un'aquila, a destra Venere col cigno.

Il quadro è ricordato dal **Vasari**, come uno dei « due gran quadri ad olio » che Paris dipinse « nel palazzo del signor Carlo da Roma » in Milano, rappresentante « Venere e Marte sotto la rete di Vulcano »; l'altro quadro è « la Bersabea » ora a Colonia. Si è dimostrato nel testo che il Vasari sbagliò il nome del committente, il quale invece fu il nobile Carlo da Rhò, signore di Borghetto Lodigiano marito della nobildonna Paola Visconti, ricordata pure dal Vasari. Non ci è noto quando il quadro sia uscito da Milano, e quali e quanti passaggi abbia fatto prima di pervenire nelle mani del banchiere signor Ponfick a Francoforte. È probabile che appartenga alla stessa epoca della « Bersabea » intorno al 1560. Il gruppo di Ve-

nere e Marte coll' amorino alato forma un complesso assai simpatico, reso ancora più attraente dal vago paesaggio retrostante. Meno simpatico è Vulcano, il cui nudo di schiena presenta gli stessi errori di disegno e lo stesso sforzo di rendere visibile la musculatura che si deplorano in altri suoi ignudi.

25. GENOVA - Galleria Brignole-Sale-De Ferrari - (Palazzo Rosso) - Sala VIII.

Tela; alt. m. 1.87 — larg. m. 2.55

Sacra Famiglia. — Sotto un albero carico di frutta siedono Maria e Giuseppe. Questi tiene sulle ginocchia il Bambino cui fa vezzi offrendogli un frutto; Maria si china per tirare a se Gesù, onde ravvolgerlo nei pannilini e deporlo nella piccola culla che sta ai suoi piedi. Più a sinistra, sull' albero, due angeli che staccano frutta e ne riempiono un canestro. Mezzo sdraiato, a destra, sopra il suo rosso mantello, il vecchio S. Girolamo presenta aperto alla Vergine un gran libro. Più in là S. Caterina in piedi colla palma e colla ruota del martirio. — Fondo di paese montuoso verdeggiante.

Il quadro ha sofferto moltissimo in particolare nel fondo. — **Jacobsen** nota che « il grandioso dipinto di Paris Bordone .... potrebbe venire annoverato fra le sue opere migliori se non fosse in istato di estrema rovina » (*Archivio storico dell' arte*, 1896, p. 104) **Burckhardt**: « è un' opera importante per quanto mal concepita »; appunto questo che non possiamo approvare. — Una ripetizione di questo dipinto, per quanto sembra, originale, passò dalla Galleria Barbini - Breganze di Venezia (**Zanotto**, *Pinacoteca Barbini - Breganze*, Venezia, 1847, p. 45) nella R. Galleria di Stoccarda, (n. 11), — **Berenson.**

Fot. Alinari - Firenze.

26. GENOVA - Galleria Brignole-Sale-De Ferrari - (Palazzo Rosso) - Sala V.

Tela; alt. m. 1.25 — larg. m. 0.93

Ritratto di donna. — « Rappresenta una signora giovane e bionda, la quale porta un abito di seta di straordinaria magnificenza, color rosa, ricoperto da ricco ricamo d' oro e guernito di pietre preziose. Inoltre il collo ed il seno della bella donna sono ornati da un vezzo di perle. — Dalla finestra a sinistra un colpo d' occhio sul mare vivacemente agitato ». (Jacobsen, *Archivio storico dell' arte,* 1896, p. 92). — Tre quarti di figura.

È conosciuto come il ritratto di una gentildonna veneziana; ma i palazzi in riva al mare e le navi a vela fanno credere si tratti piuttosto di una veduta di Genova e che la dama rappresentata sia una Genovese. — Il quadro ha perdute le originarie velature. Non ostante l' attrattiva della ricchezza veramente regale dell' abbigliamento e la rara diligenza con cui sono eseguiti i più minuti particolari, lascia piuttosto freddo lo spettatore per la poca vivacità dell' espressione. Sebbene **Berenson** non lo annoveri fra le opere di Paris, non vi è dubbio che gli appartiene, presentando tutti i caratteri del suo stile.

Fot. Brogi - Firenze

27. GENOVA - Galleria Brignole-Sale-De Ferrari - (Palazzo Rosso) - Sala V.

Tela ; alt. m. 1.10 — larg. m. 0.83

Ritratto d'uomo. — Il personaggio, dell'età di circa trent'anni, sta in piedi, col gomito destro appoggiato ad un tavolo coperto da rosso tappeto e coll'altro braccio inarcato sul fianco; tiene nella mano destra una lettera e sembra immerso in dolci pensieri. Porta una giubba nera con maniche di un rosso fiammeggiante. — A destra elegante portico cui adduce una scala esterna; un servo sale i gradini e scoprendosi presenta una lettera ad una signora che si affaccia al sommo della scala.

Giusta quanto si è detto nel testo noi crediamo di ravvisare nel personaggio « il sig. Ottavio Grimaldi », cui, secondo **Vasari**, Paris « mandò in Genova un suo ritratto grande quanto il vivo e bellissimo e con esso un altro quadro simile di una donna lascivissima », — quell' Ottaviano Grimaldi, nobile e mercante Genovese che da un atto del Giugno 1524 risulta com' egli si trovasse allora stabilito a Venezia per esercitarvi il commercio; « il quadro simile della donna lascivissima » sarebbe il ritratto di donna della Galleria Nazionale di Londra (n. 674) di dimensioni presso a poco eguali, proveniente in origine da Genova, come denota il nome di « Signora Brignole » sotto il quale è conosciuto, con una prospettiva analoga alla prospettiva di questo ritratto d'uomo e con un personaggio barbuto al sommo della scala nel quale il pittore può avere inteso di raffigurare lo stesso Grimaldi, come è probabile abbia raffigurata la cortigiana nella donna giovane e prosperosa in atto di ricevere il dì lui messaggio. — Pure ammettendo che nel 1524 il Grimaldi non contasse più di 22 anni, il suo ritratto e quello della sua amica di Londra non sarebbero posteriori al 1532. È un bellissimo ritratto, spirante vita; sebbene alquanto oscurato nelle tinte. Meraviglioso per la freschezza e la delicatezza dei toni nella carnagione e per la grande diligenza in ogni particolare. — Lodato da **Morelli**, e da **Burckhardt**; **Berenson.**

Fot. Brogi – Firenze

28. GENOVA - Galleria Brignole-Sale-De Ferrari - (Palazzo Rosso) - Sala VIII.

Tela ; alt. m. 0.72 — larg. m. 0.62

Ritratto di giovane. — È un giovane imberbe, visto quasi di fronte. Indossa abito rosso chiuso con bottoni fino al collo, da cui sorte il bianco collarino della camicia. Sopra l'abito un robbone con fodera e risvolti di pelliccia. — Nello sfondo una nicchia.

Jacobsen considera a ragione questo ritratto come « opera certa di Paris Bordone, per quanto non sia fra le sue migliori. I forti toni rossi nelle carni giallicce sono una caratteristica del maestro » (*Arch. storico dell' arte*, 1896, pag. 42). Il quadro mostra di avere sofferto moltissimo; si presenta assai offuscato nelle ombre per effetto di disgraziati ritocchi. La fluidità e fusione delle tinte indicano che appartiene al periodo più avanzato del nostro pittore. — **Berenson.**

Fot. Brogi -- Firenze

29. GENOVA - Galleria Brignole-Sale-De Ferrari - (Palazzo Rosso) - Sala VIII.

Tela

Ritratto di un vecchio. — Ha bianchi i capelli e la barba; indossa un robbone con risvolti di pelliccia. — Mezza figura.

Frizzoni: « Il quadro, sebbene assai sciupato, sembra originale di Paris, cui è anche attribuito ».

Fot. Brogi — Firenze

GENOVA - Galleria Brignole-Sale-De Ferrari (Palazzo bianco), Sala V. 44. — *Ritratto d' uomo giovane con barba.* — Viene attribuito a Paris Bordone; sembra piuttosto appartenere alla scuola del Moroni (**Jacobsen** — *Arch. storico dell' arte,* 1896, p. 124).

GENOVA - Galleria Brignole-Sale-De Ferrari (Palazzo rosso). Sala IX. — *Ritratto di giovane signora* a Paolo Veronese. — È il ritratto di una giovane signora dalla chioma ricciuta, che indossa un abito di seta rigata e bianca e tiene nelle mani un ventaglio. **Jacobsen** (*Arch. storico dell' arte,* 1896, p. 106) osserva che i tocchi rossi nelle carni potrebbero piuttosto che a Paolo Veronese far pensare a Paris o alla sua scuola. **Frizzoni** invece ritiene più giustificato pensare al Tintoretto.

30. GLASGOW - Galleria - n. 46.

Tela; alt. m. 0.68 — larg. m. 0 81

Sacra Famiglia. — A sinistra la Vergine, seduta sotto una tenda, sorregge con una mano il Bambino ed, interrompendo la lettura di un libro che tiene aperto nell' altra, guarda il Figliuolo con tenerezza. Nel mezzo, seduto presso la Vergine, S. Girolamo che con un gesto fa vedere un piccolo crocifisso disteso al suolo. A sinistra un devoto in ginocchio colle mani giunte, presentato a Gesù da S. Antonio Abbate il quale paternamente gli tiene la mano sulle spalle. — Fondo di paese montuoso con macchie d' alberi; in distanza, pastori con greggi. — A piedi della Vergine un cartellino ove si legge: PARIS BOR....ONVS, TARVISIANVS F.

Proviene dalla Collezione Graham-Gilbert. — **Seidlitz** la giudicò opera giovanile ma assai interessante, che tradisce lo sforzo di gareggiare col Palma e si distingue per lucentezza di tinte e vigore di modellazione (*Repertorium,* VIII, p. 215). — A vero dire non siamo riusciti a constatare l' influenza particolare di Palma in questo dipinto; per noi tutto in esso è bordonesco, composizione, tipi, disegno, paesaggio ecc. La composizione, il tipo e l' atteggiamento della Vergine rammentano moltissimo la « Sacra Famiglia, S. Ambrogio e il donatore » della Pinacoteca di Brera. Il S. Antonio Abbate è ripetuto nell' identica posa e collo stesso tipo, nella « Sacra Famiglia » (n. 53) di Stoccarda. Infine il particolare del Crocifisso al suolo diventa nel quadro della Galleria Czernin di Vienna il soggetto dello stesso dipinto. Caratteristici sono anche i vividi tocchi nelle frasche degli alberi.

31. GLASGOW - Galleria - n. 45.

Tela ; alt. m. 0.85 — larg. m. 1.17

Sacra Famiglia. — Sopra un plinto sta seduta la Vergine in atto di affidare il Bambino nelle mani di S. Giorgio, il quale, a sinistra, in piedi, s' inchina riverente a riceverlo. A destra, seduta al suolo, la Maddalena col vaso dell' unguento ; in ginocchio il Battista adulto che con un gesto indica il candido agnello e la sottile croce a' piedi della Vergine. A sinistra due larghi pilastri nel cui mezzo si disegna una nicchia. A destra paese con un fiume ; un uomo sta pescando colla lunga pertica ; un branco di pecore scende ad abbeverarsi. In una prateria due cani rincorrono una lepre. Più in distanza un edifizio di forma rotonda.

Proviene dalla Collezione Lettau. — Il Catalogo della Galleria (ed. 1892) lo assegna a Bonifacio ; per l' addietro era stato attribuito a Giorgione (**Waagen**, *Art Tresaures in Great Britain*, III, p. 289). Un precedente Catalogo lo battezzava per Palma il vecchio. Da ultimo è stato giustamente rivendicato al Bordon da **Berenson** e da **Frizzoni**. — Si può credere che l' attribuzione al Bonifacio sia stata consigliata precipuamente dal tipo ed acconciatura della Vergine che veramente ricorda le Vergini e le Sante del geniale pittore veronese. Ma alla leggiadria delle fattezze del volto non corrisponde l' espressione quale si è soliti rinvenire in Bonifacio, gaia e ridente, mentre quì lo sguardo è improntato a serietà e riflessione. Nulla di più bordonesco del S. Giorgio dai folti capelli e dalla barba nascente che gl' incornicia le guancie. La posa del Bambino ricorda moltissimo quella del Bambino nella « Sacra Famiglia » della Pinacoteca di Treviso, e lo scorcio di schiena ignuda del Battista è il solito scorcio che si osserva in molti dipinti di Paris. — Il quadro presenta affinità colle due « Sacre Famiglie » di Treviso e di Siena, e, anche per il modo poco sviluppato ond' è trattato lo sfondo, si caratterizza come opera giovanile del nostro trivigiano. — Una replica dello stesso quadro con poche varianti e senza la Maddalena, è la « Sacra Famiglia con S. Giorgio » della Galleria Leuchtenberg di Pietroburgo.

32.*) GHIRANO *(Sacile)* - Chiesa Parrocchiale.

Tela ; alt. m. 1.60 — larg. m. 1

S. Elisabetta che fa elemosina a due poveri.

Proviene dalla chiesa dei Riformati di S. Bonaventura a Bassano, soppressa l' anno 1806. — Di questo quadro si occupò l' **Edwards** nel carteggio coll' Intendente Generale dei beni della Corona del 1809, attribuendolo a Paris ; lo disse però « così languido e meschinello che appena potei prenderlo come oggetto del giro da farsene per via di permute private ». Egli aveva in mente di destinarlo all' Accademia di Milano ; ma nel caso che avesse dovuto restituire a Treviso la pala del « Paradiso », proponeva « di trattenere per la Galleria reale (di Venezia) la Santa che fa elemosina » (Vedi Doc. XXXIX). — Nel « Registro Artistico dei quadri demaniali entrati nella Marciana » compilato dall' abb. Bettio, il quadro è segnato al n. 45 : « consunto e molto ridipinto, tela con telaio... merita ristauro, da esser collocato in pubbliche pinacoteche, suo valore L. 230 » ; segue

l'annotazione della consegna in deposito fattane alla Chiesa di Ghirano con verbale 11 Gennaio 1840 n. 1511 (*R. Archivio di Stato di Venezia*). — Il **Verci**, il quale riferisce che il quadro stava al terzo altare della chiesa dei Riformati, lo giudicava « una delle opere più stupende » di Giacomo Apollonio, pittore bassanese della scuola dei Da Ponte, che visse nella prima metà del secolo XVII (*Notizie intorno ai pittori di Bassano;* Venezia, 1775, p. 252). — Non avendo potuto vedere nè il dipinto nè alcuna fotografia dello stesso, ci limitiamo ad attribuirlo a Paris in via dubitativa.

33. GOSFORD (*Scozia*) - Collezione di Lord Carlo Wemss.

Una cortigiana. — Rappresenta una donna ignuda fino alla cintola che si appoggia sul proprio gomito e tiene in mano un monile.

Si pretende che la donna raffigurata sia la cosidetta Violante, figlia di Palma il vecchio. Nel testo abbiamo dimostrato come tutto ciò è fantastico. — **Berenson** e **Cook**.

34. HAMPTON-COURT (*Inghilterra*) - Galleria (proprietà di S. M. la Regina) - n. 118.

Tela; alt. m. 0.50 — larg. m. 1.13

La Vergine, il Bambino e due donatori. — Sotto una tenda siede la Vergine col Bambino in grembo; guarda con amorevolezza una giovane devota che sta a sinistra in ginocchio colle mani giunte in atto di preghiera. Il Bambino si volge a destra verso un uomo che è pure ginocchioni colle mani in croce sul petto. — A destra paesaggio. — Mezze figure.

Apparteneva alla Collezione di Carlo I d' Inghilterra (1625–1649). Il costume, l' acconciatura dei capelli della bella devota, il fazzoletto alla foggia orientale e la ricca orlatura del mantello della Vergine sono elementi che s' incontrano nelle opere giovanili del nostro pittore, che qui sembra aver subita l' influenza di Lorenzo Lotto. — **Crowe** e **Cavalcaselle** considerano questo quadro come « scuola di Paris Bordone », ma non vi è dubbio che è originale dello stesso Paris. — **Berenson.**

Fot. William M. Spooner e C., Strand

35. HAMPTON-COURT (*Inghilterra*) - Galleria (proprietà di S. M. la Regina).

Ritratto di un giovane gentiluomo. — Il giovane ancora imberbe sta in piedi; nella sinistra, appoggiata al plinto di una colonna, una corona d' alloro ed una palma; la destra inguantata col braccio inarcato sul fianco. Al suolo un turcasso ripieno di

frecce. — Fondo architettonico dell' interno di una sala. Nello specchio del plinto bassorilievo con Venere e Cupido. — Figura intera.

Il vivo e lucente incarnato del volto che ricorda gli Apostoli della « Pentecoste » di Brera e l' abito del personaggio indicano che è opera giovanile del nostro pittore, affine nello spirito al ritratto di giovane degli « Uffizi ».

Fot. William M. Sproner e C. Strand. n. 556

36.*) HAMPTON-COURT *(Inghilterra)* - Galleria (proprietà di S. M. la Regina) - 182.

Ritratto di un giureconsulto. — È seduto innanzi ad un tavolo e tiene nelle mani spiegato un grande diploma con appeso grosso sigillo. Ha il capo coperto da berretto di forma piatta ed indossa zimarra con pelliccia. Al collo catenella forse di cavaliere. — Mezza figura.

Il quadro presenta traccie di gravi guasti ed è offuscato nelle tinte. Il taglio degli abiti e la foggia del cappello non permettono di fissarne la data oltre il 1550.

Fot. William M. Sproner e C. Strand, n. 556

37. KEIR *(Scozia)* - Collezione di Arcibaldo Stirling.

La Vergine, il Bambino e il piccolo Battista, in un paese.

Il quadro è stato molto ridipinto. — **Berenson** e **Cook.**

38. LONDRA - Galleria Nazionale - 674.

Tela ; alt. m. 1.06 — larg. m. 0.91

Ritratto di una cortigiana. — La giovane prosperosa sta in piedi guardando a destra; ha il braccio destro inarcato sul fianco, e colla mano sinistra tiene l' estremità di un' aurea catena che le cinge i fianchi. Una collana di grosse perle le gira il collo e discende sul petto terminando con un ricco pendente a forma di croce. Indossa abito di seta a fitte pieghe. — A destra da un' apertura, una prospettiva con portico al quale si accede da una gradinata. Appoggiato ad una colonna del portico un uomo barbuto. — Due iscrizioni nel fondo, l' una relativa alla giovane del ritratto: ÆTATIS . SVÆ . ANN. XVIIII, l' altra al pittore: PARIS . B.
O

Proviene dal duca di Cardinale di Napoli (1861). — È conosciuto col nome di « Signora Brignole di Genova », il che fa supporre che il quadro sia stato prima in possesso della famiglia patrizia genovese dei Brignole. — Nel testo si è accennato alla conghiettura che la donzella del ritratto non sia una Brignole nè altrimenti una dama, « ma la donna lascivissima » della quale, secondo **Vasari,**

Paris aveva fatto un quadro simile... al ritratto grande quanto il vivo e bellissimo del signor Ottavio Grimaldo », che mandò allo stesso Grimaldi in Genova. La ripetizione del motivo architettonico e del particolare dell' amoroso messaggio nei due ritratti d'uomo, di Genova (Sala V) e di Firenze (Uffizi, n. 607), confermerebbe che si tratta veramente di una cortigiana. Ci richiamiamo pure a quanto abbiamo detto intorno alla ipotesi che « la donna lascivissima » del ritratto di Londra sia la così detta Violante, intorno alla quale si è tanto fantasticato dal **Boschini** in poi. Senza dubbio la giovane donna di questo ritratto è la stessa col seno ignudo, della I. R. Galleria di Vienna (231-90). — È questo uno dei ritratti di donna più splendidi e meglio conservati che si conoscono. Le carni sembrano palpitare e i tocchi lucenti dell' abito di seta danno l'illusione del vero. Non pari tuttavia alla magia del colore e alla delicatezza e bravura del pennello è l'espressione degli interni moti dell' animo. Nulla di procace nello sguardo della giovane che si potrebbe prendere per un' onesta e ricca gentildonna. — Ch' ella fosse per avventura la famosa Angela Zaffetta, l'amica e commensale dei triumviri in casa dell' Aretino, il quale le dava « la palma... di aver saputo porre al volto della lascivia la maschera dell' onestà? » (*Libro I. delle lettere,* Venezia, 1538; *lettera ad Angela Zaffetta del 15 Dicembre 1537*). Nel 1548 egli la lodava per avere — essa già innanzi cogli anni — « mutata la vita licentiosa in continente » (*Libro V. delle lettere;* Venezia, 1550, p. 73). Se verso il 1532 — data presunta, in via approssimativa, dei due ritratti di Genova e di Londra — essa aveva 19 anni, nel 1548 ne avrebbe avuto 37, età che per una cortigiana segna appunto l'epoca del tramonto e del... pentimento.

Fot. Braun - Parigi
» *Hanfstengel - Monaco*

39. LONDRA - Galleria Nazionale - 687.

Tela; alt. m. 1.37 — larg. m. 0.91

Dafni e Cloe. — La coppia amorosa è seduta in una macchia d'alberi fronzuti. A destra Cloe colle bionde chiome fluenti sulle spalle; ha il seno, le braccia ed un ginocchio ignudi. Tiene nella destra la rustica zampogna e colla sinistra allontana dolcemente la mano indiscreta di Dafni. Questi le sta dappresso a sinistra e l'abbraccia con tenerezza; ha il mento e le labbra coperte di sottile lanuggine. Scende dall' alto un amorino paffuto e depone sopra le loro teste che si toccano, una ghirlanda di fiori. — Attraverso la macchia, paese verdeggiante. — Due terzi di figura.

Fu venduto alla Galleria da Edmondo Beaucousin di Parigi nel 1860. — Una ripetizione o copia con qualche variante, sotto il nome di Venere ed Adone, si trova nell' I. R. Galleria di Vienna (n. 253-91). — **Frizzoni** nota la Cloe di questo quadro come tipo delle figure femminili di Paris, di florida bellezza (*Archivio storico italiano,* IV. Serie IV. Tomo, p. 423). Straordinario è l'effetto pittorico del quadro per l'esuberanza di vita molle e rigogliosa che vi si scorge e per il brio e il fascino delle tinte. Dafne rammenta l' « Apollo » di Dresda e più ancora il « Vertumno » di Parigi. — **Berenson.**

Fot. Hanfstengel - Monaco

40. LONDRA - Collezione del Dott. Richter.

Tela; alt. m. 1.65 — larg. m. 2.44

La disputa di Cristo fra i dottori. — La scena si svolge nell' interno del Tempio. Gesù, giovanetto, siede in una tribuna che si erge sopra cinque alti gradini, isolata nel mezzo; sembra dirigere la parola ad uno dei dottori seduto a sinistra sul primo gradino. Innanzi alla tribuna sta aperto un grande libro sopra un leggìo coperto da lungo tappeto di panno violaceo. A sinistra un secondo dottore indispettito fa a pezzi alcuni fogli di scrittura ebraica; dietro a lui un giovane inserviente dalle braccia nerborute porta sulle spalle due grossi volumi. Al primo piano, chino sulle ginocchia, altro dottore col capo coperto da turbante, in atto di dialogizzare animatamente con Gesù; ha davanti spiegato un grosso libro ebraico; altri volumi stanno alla rinfusa al suolo insieme ad un rotolo della legge. A destra, in piedi, colle spalle appoggiate ad una colonna, uno spettatore. Nel centro del quadro, a destra della tribuna, due dottori seduti; l'uno tutto assorto nella meditazione, l'altro va cercando con premura qualche sentenza sul libro portatogli da un giovane che gli sta di dietro tenendo appoggiato sulle spalle un rotolo della legge. A destra la Vergine si avanza peritosa e turbata, sorretta da S. Giuseppe. Il tempio ha le pareti ornate al basso da una serie di nicchie; nell' attico una seconda serie di nicchie più piccole con statuette. Nella parete di sfondo una porta arcuata aperta lascia vedere la verdeggiante campagna e l' azzurro cielo. Alla base di una colonna, a destra: BORDONVS.

Il quadro — del quale non è fatta alcuna menzione da Vasari, Ridolfi, Boschini, Zanetti e Lanzi — fu descritto per la prima volta dal trivigiano **Bianchetti** nel suo discorso intorno a Paris Bordon letto nella Accademia di Belle Arti di Venezia l' anno 1831. Apparteneva allora a certo Augusto Luigi Sivry, un avventuriere parigino stabilitosi a Venezia verso il 1800, del quale si ha notizia ch' ebbe parte nel trafugamento di sette dipinti di proprietà demaniale, attribuiti a Paolo Veronese, Tintoretto, Palma il giovane ecc. che ornavano le sale terrene del Fondaco dei Tedeschi, e ch' egli, bravamente infischiandosi, nella sua qualità di cittadino della *grande nation,* del sequestro praticato dagli agenti demaniali nel 1809, rivendette al generale Teodoro Lecchi (*R. Archivio di Stato di Milano, B. 494*). Il Sivry aveva comperato « la disputa di Cristo » dal Conte Tiepolo di Venezia. Più tardi il quadro passò all' estero e dopo varie peregrinazioni attraverso diverse collezioni private d' Inghilterra, è da ultimo pervenuto in possesso del Dott. Richter di Londra. — È senza dubbio una delle migliori opere di Paris; per la vivacità e lucentezza delle tinte, per l' accuratezza del disegno può gareggiare coll' « anello di S. Marco ». In quest' ultimo l' ambiente aperto alla luce dorata del sole di mezzodì, la larga prospettiva di suntuosi edifizi, la solennità del Senato e lo sfarzo dei costumi variopinti del Doge, dei Dieci e degli spettatori offrivano al pittore maggiori risorse pittoriche per la graduazione dei toni e per gli effetti di luce. Ma nella « disputa di Cristo » la composizione é più felice; vi si

scorge uno studio coscienzioso di esprimere i diversi sentimenti che animano Gesù, la Vergine e i dottori. Notevole è pure una certa tendenza realistica nella scelta dei tipi ebraici di alcuni fra i dottori, specialmente in quello seduto alla sinistra di Gesù, e nei particolari del tappeto steso sopra il leggìo, e dei rotoli della legge, uno dei quali è tenuto sulle spalle dal giovane inserviente del tempio nello stesso modo che si usa portarli anche oggidì nelle sinagoghe d'Italia. Le analogie che si riscontrano negli elementi decorativi di questo dipinto con quello dell' « anello di S. Marco » autorizzano a ritenere che appartengano entrambi allo stesso periodo, fra il 1533 e il 1535. Lombardesca è la fine decorazione della tribuna simile al trono del Doge; la porta ornata con timpano, con profilature poco marcate, è ancora nello stile di Tullio Lombardo. Le colonne del portico a destra hanno capitelli della stessa forma di quelli del grande porticato dove siede il Collegio. Infine è a notarsi che uno dei due dottori a destra della tribuna presenta lo stesso tipo di quel senatore corpulento alla sinistra del Doge nel quale, quando « l'anello di S. Marco » si trovava a Parigi (1797-1815), si credette ravvisare una certa rassomiglianza con Napoleone I. — Il quadro fu egregiamente ristaurato dal prof. Cavenaghi di Milano, ed ora rifulge nell' originario splendore delle sue tinte.

41. LONDRA - Collezione di Lord Brownlow.

Un cavaliere armato. — Sta seduto presso un tavolo e tiene con una mano l' elmo ornato di pennacchio.

Cook considera questo ritratto come un capolavoro. — **Berenson.**

42. LONDRA - Collezione di Lord Rosebery. Sold 5 May 1939 Photo

Tela; alt. m. 0.83 — larg. m. 1.08

Ritratto di signora. — È in piedi e tiene in mano un libro. — Grandezza naturale; tre quarti di figura.

Berenson, Cook.

43. LONDRA - Collezione della signora Cohen. Nat. Gallery

Ritratto di signora seduta.

È alquanto ridipinto. — **Berenson** e **Cook.**

44. LONDRA - Collezione di G. Donaldson. ? Watney coll. Cornbury Park.

Una cortigiana.

Berenson.

45. LONDRA - Bridgewater House.

Tavola

Sacra Famiglia. — La Vergine è seduta presso un albero; ha in mano un libro e guarda il Battista, il quale tiene in braccio

il Bambino. In disparte S. Giuseppe appoggiato al suo bastone. — Fondo di paese.

Il quadro appartenne all' imperatore Rodolfo II († 1612); indi capitò nella Galleria di Cristina di Svezia sotto il nome di Pordenone (*Catalogo dei quadri della Regina di Svezia, anno 1689 circa,* in Campori, *Raccolta di Cataloghi ecc.* 1870, p. 354). Morta Cristina la sua Galleria passò per diverse mani. In un inventario dal 1721 che si trova nel « British Museum », il quadro è attribuito a Giorgione. Pare che più tardi fosse a Stoccolma nella Galleria Chirwien, donde nel 1798 entrò nella Collezione del duca di Bridgewater per il prezzo di 300 sterline (*La Galerie des tableaux de la Reine Christine* ecc. per Olof Grauberg; Stoccolma, 1897, p. 39). — **Gronau.**

46. LONGFORD CASTLE *(Inghilterra)* - Collezione di Lord Radnor.

Ritratto di giovane signora. — La dama, vista di faccia, sta in piedi. — Grandezza naturale. — Due terzi di figura.

È un' eccellente ripetizione dello stesso ritratto di donna (una cortigiana) della Galleria Nazionale di Londra (n. 674). — **Cook.**

47. LOVERE - Galleria Tadini - 307.

Tela; alt. m. 2.35 — larg. m. 1.80

La Vergine, il Bambino e due Santi. — Sopra un plinto marmoreo siede la Vergine e si china per tirare a sè il Bambino dalle spalle di S. Cristoforo che si avanza da sinistra passando a guado il fiume. A destra un guerriero barbuto in cui è raffigurato S. Giorgio. Due angeli in alto tengono disteso dietro la Vergine un largo drappo. — Fondo di paese. — A sinistra cartellino: PARIS BORDONVS TARVISINVS F.

Apparteneva alla chiesa di S. Agostino degli eremitani in Crema, soppressa all' epoca Napoleonica. Fu acquistata alle aste demaniali dal Marchese Tadini che legò la sua Galleria alla Congregazione di Carità di Lovere. È ricordata da **Marcantonio Michiel**: « In S. Agostino monastero di frati Eremitani.... la palletta a « man destra a mezza chiesa, della Nostra Donna che tol el puttino de spalla de « S. Cristoforo con el S. Zorzi armato, fo de man de Paris Bordon » (*Notizie d' opere di disegno; 2ª edizione, con note di G. Frizzoni;* Bologna, 1884, p. 143). Ne fece pure menzione **Vasari**, il quale aggiunse che « vi è ritratto il signor Giulio « Manfrone per un S. Giorgio tutto armato ». La conoscenza avuta dal Michiel del dipinto è argomento per ritenere che non sia posteriore al 1530; non avendo il Michiel indicata alcuna pittura in Crema e nelle vicine città di Cremona e di Bergamo, di data più tarda. Le notizie fornite dai « Diari » di Marin Sanudo intorno alla morte del « magnifico conte Julio Manfron condottier nostro » seguita per un' archibugiata sotto Cremona nel Dicembre 1526, ci autorizzano a far risalire la data del dipinto a circa il 1525. È poi da escludere che la pala sia stata ordinata dopo la morte del Manfron per onorarne la memoria. I

Manfron erano oriundi da Schio, « de nation vixentina », come dice il Sanudo e a Crema non consta che avessero particolari interessi. La presenza di « messer Giulio » a Crema quando vi fu il Bordon, poteva essere stata casuale; forse perchè la sua compagnia, che troviamo fra il 1523 e il 1524 aggirarsi nella « Brexana » e presso Cremona, teneva colà momentaneamente i propri alloggi. Le nostre induzioni sulla data del dipinto sono indirettamente confermate dall' osservazione dei signori **Crowe** e **Cavalcaselle** (I. p. 266) circa la relazione che corre fra il S. Cristoforo di questa pala e lo stesso santo dipinto a fresco da Tiziano l' anno 1523 nel Palazzo Ducale di Venezia. — **Morelli** così ne parla: « Una seconda opera capitale del Bordone, nella quale il maestro sembra essersi ispirato al suo concittadino Lorenzo Lotto, esiste nella Galleria Tadini in Lovere sul Lago d' Iseo. Quest' ultimo quadro di una forza di luce affatto speciale rappresenta la Vergine col Bambino, circondato dai Santi Cristoforo e Giorgio »; ed il **Frizzoni**: « Assai meno nota è un' altra sua tela degna d' osservazione per la sua lucentezza tutta trevisana che vedesi nella Galleria Tadini in Lovere, dove insieme alla Madonna sta un giovane santo guerriero ed un S. Cristoforo che prende il Bambino sulle spalle, il tutto eseguito con meravigliosa vivacità e freschezza di tinte » *(Archivio storico dell' arte.* Serie IV. Tomo IV. p. 246). — Tanto maggior meraviglia deve destare questo dipinto quando si consideri che è opera affatto giovanile; del che ci fanno persuasi oltre gli argomenti storici, le svariate influenze che vi si riscontrano, — del Lotto nella straordinaria luminosità delle tinte e nella composizione che ricorda le « Sante Conversazioni » di Bergamo, di Tiziano nel tipo della Vergine dall' ovale del volto e dall' aspetto leggiadro, di Giorgione nel santo guerriero in cui sembra contraffatta la posa del braccio sinistro lungo l' asta dal santo guerriero di Castelfranco, infine del Pordenone non meno che di Tiziano nel tipo nerboruto e nella mossa animata del S. Cristoforo; figura quest' ultima che non si ritrova più nelle opere successive di Paris, condotto dalla sua indole a rappresentazioni e concetti più sereni e graziosi e meno movimentati. — Sfortunatamente il quadro ha subìto più ristauri che ne hanno compromesso l' originale freschezza e splendore.

Fot. Ogliari - Brescia

MADRID - Museo, n. 481. — *Tela; alt. m. 0.51 - larg. m. 0.65.* — *Ritratto d' uomo.* — Busto in grandezza naturale; barba e capelli castani; abito nero; un libro in mano. Già attribuito a Tiziano, i signori **Crowe** e **Cavalcaselle** inclinavano a ravvisarvi piuttosto « la mano meno maestra di Paris Bordone » (II. p. 476). Ma non trovarono chi li abbia seguiti nelle loro induzioni.

48. MILANO - Chiesa di S. Maria presso S. Celso, altare di S. Girolamo.

Tavola

Sacra Famiglia con S. Girolamo. — Grande pala con predella e lunetta. — La Vergine seduta all' aperto si china verso il Bambino; con una mano lo sostiene per un piedino, si appoggia coll' altra sopra un cuscino azzurro a frange giallo-oro. Il Bambino seduto sul cuscino porge il cappello cardinalizio a S. Girolamo che, in ginocchio, tiene con ambe le mani un lucido cranio. Dietro la Vergine S. Giuseppe appoggiato al suo bastone. — Sfondo di

paese con colline; in distanza orizzonte alpestre; a sinistra portico a colonne. — Sulle nubi concerto d'angeli musicanti con un organo nel mezzo. A destra e a sinistra volteggiano due cori di cherubini. — Nella lunetta il Padre Eterno, in mezzo ad una seconda gloria di cherubini, sembra dare una commissione ad un piccolo angelo che gli sta dinnanzi. — Nella predella S. Rocco riposa nell'aperta campagna, sdraiato al suolo. Da sinistra accorre l'angelo mandato dall'Eterno con un nastro sul quale è scritto un motto allusivo alla benefica funzione attribuita al pio romeo; in basso, a destra, sbuca il cane fedele con un pezzo di pane nella bocca. — In un cartellino ai piedi della Vergine si legge:

O. PARIDIS BORDONVS
TARVISINVS

Vasari fa speciale menzione di questo meraviglioso dipinto dicendo che « andato poi Paris a Milano, fece nella chiesa di S. Celso in una tavola alcune « figure in aria e sotto un bellissimo paese, secondo che si dice, ad istanza del « signor Carlo da Roma ». Il *Carlo da Roma,* come si disse nel testo, va corretto in *Carlo da Rhò,* signore di Borghetto Lodigiano, marito della nobile Paola Visconti ricordata pure dal Vasari. Abbiamo già indicate le ragioni per le quali è a ritenersi che la grande tavola sia stata eseguita fra il 1535 ed il 1540. Le due figure di profeti dipinte a fresco in fianco alla lunetta, comunemente attribuite al nostro Paris, si dovrebbero invece, secondo **Frizzoni,** assegnare a Calisto Piazza da Lodi. Le induzioni dell'eminente critico trovano conferma in uno « *stralcio di « alcune notizie desunte dai libri delle ordinazioni Capitolari della Veneranda « Fabbrica di S. Maria presso S. Celso* », di pugno del sacerdote Leoni che fu sacrista di quel santuario per oltre un trentennio, esistente nell'archivio della Fabbrica, ove si legge: « *1542, 2 Luglio; patti stabiliti dal celebre pittore Callisto Piazza da Lodi per la dipintura della Cappella di S. Girolamo. Egli dipinse pure quella di S. Paolo* ». Malauguratamente la Fabbrica non possiede più nel proprio archivio i libri capitolari spogliati dal sac. Leoni; ma non per questo si può dubitare dell'attendibilità delle notizie contenute in quella nota. Si è accennato nel testo che la cappella e l'altare erano dedicati a S. Girolamo; e però non vi è dubbio che le pitture eseguitevi dal Piazza sieno gli affreschi della parete di mezzo e della volta a crociera della cappella, compresi i due Profeti. Da alcune lettere autografe di « *Calisto de la piaza* » dell'anno 1554 che si conservano nello stesso archivio della Fabbrica, si rileva ch'egli aveva dipinto « *la capella del sign. Carlo* », cioè del sign. Carlo da Rhò patrono dell'altare e cappella di S. Girolamo e che aveva pure dipinto il « *tibureto* », ossia l'elegante cupolino che precede la cappella, colla volta riccamente ornata a stucchi dorati e piccoli tondi a cassettoni con entro teste di donna, angeli e santi. — La pala fu ristaurata nel 1862 dal pittore Napoleone Mellini. Il ristauro che costò L. 2000, venne collaudato da una commissione della quale facevano parte Hayez, Bertini, e i due Induno. Il Mellini diceva di avere trovato la tavola sporca ed insudiciata da cattivi ristauri, di avere dovuto « ripassare il manto azzurro dell'Eterno nella lunetta e molti pezzi di « fondo a paese, e che la mano della Vergine ed il piede di S. Girolamo erano « del tutto abrasi » (*Archivio della Ven. Fabbrica di S. Maria presso S. Celso).*

Fot. Dubray - Milano. Fotografia eseguita per l'Esp. Bordoniana nel IV Cent. 1900

49. MILANO - R. Pinacoteca di Brera - 216.

Tela; alt. m. 3.02 — larg. m. 2.18

La Pentecoste. — Interno di un Tempio. La Vergine seduta, col capo rivolto al cielo e colle braccia distese in atto di adorazione; le fanno corona, in atteggiamenti svariati, gli apostoli. Dalla volta scende un raggio di luce divina.

Proviene dalla piccola chiesa dello Spirito Santo in Crema, soppressa nel 1806. La Direzione del Demanio di Crema la spedì alla Pinacoteca di Brera ove entrò il 12 Aprile 1808 *(R. Archivio di Stato di Milano; Elenco dei quadri e disegni esistenti presso l' I. R. Pinacoteca ecc. n. 9268).* — È ricordata da **Marcantonio Michiel** (« *Notizie d' opere di disegno* », *2.ª ed. Bologna 1884, con note di G. Frizzoni;* p. 143): « L' altra paletta, all' incontro, del Spirito Santo che descende in li Apostoli, fu de man de Paris Bordon ». Certo per equivoco il **Vasari** disse che « in Crema Paris aveva fatto in S. Agostino due tavole » ; a S. Agostino egli dipinse soltanto la « Santa Conversazione » col ritratto del condottiere Giulio Manfron sotto le spoglie di S. Giorgio, come appare dalla descrizione di quella chiesa dello stesso Michiel. Così pure è per equivoco che il Catalogo della Pinacoteca di Brera (1892, p. 72) indica il dipinto come appartenente al legato Stampa-Soncino del 1876, che è quanto dire alla donazione Monti del 1650; equivoco quest' ultimo che lo fece comprendere nella recente convenzione coll' Arcivescovado di Milano. La targhetta appostavi in seguito a tale convenzione, colla leggenda: « *Legato di S. Em. il Card. Monti all' Arcivescovado di Milano* », non ha alcuna ragione di essere e si dovrebbe levare essendo il quadro, da quasi un secolo, di assoluta ed incontestabile proprietà demaniale. — Le notizie che si hanno della morte del condottiere Manfron avvenuta nel 1526, fanno ritenere che anche la tavola della « Pentecoste », non meno che la « Santa Conversazione » ora a Lovere, sia opera giovanile di Paris, non posteriore al 1525. — La composizione è alquanto slegata ed il disegno scorretto, ma il colorito è smagliante, e le singole figure degli apostoli di nobile carattere spiccano tutte dal quadro con morbidezza, quasi di rilievo. **Frizzoni** così ne parla: « Notevole per l' argentino fulgore « delle tinte è la pala maggiore, quella delle Pentecoste. In essa per questo ri- « spetto egli rivela propriamente le sue disposizioni di pittore trevisano, certe in- « tonazioni vivide, analoghe a quelle dei suoi compaesani Catena e Lotto *(Archivio storico dell' arte;* 1890, p. 447). — **Berenson, Burckhardt** ecc. — Fu ristaurata fra il 1812 ed il 1818 dal pittore Antonio de Antoni *(R. Archivio di Stato di Milano, B. 473).*

Fot. Alinari - Firenze

50. MILANO - R. Pinacoteca di Brera - 242.

Tavola; alt. m. 1 — larg. m. 1.53

Sacra Famiglia, S. Ambrogio e un donatore. — A sinistra la Vergine, seduta sotto un albero, chiude con una mano un libro e coll' altra tiene in grembo il Bambino, il quale con rapida mossa si volge a destra in atto di benedire un gentiluomo prostrato ai suoi piedi colla mano destra sul petto, presentatogli da S. Ambrogio; presso alla Vergine, S. Giuseppe. — In fondo,

verdeggiante paese illuminato dal sole con un grazioso episodio cavalleresco a piccole figure, allusivo forse al donatore.

Faceva parte della Galleria di quadri che il Cardinale Cesare Monti, arcivescovo di Milano, con atto del 19 febbraio 1650 donò ai suoi successori, con divieto di alienarli, cederli, donarli, permutarli, di prenderne copia e di cambiarli anche solo « *de loco ad locum* », raccomandandoli alla tutela del Consiglio Generale della città e del Capitolo della Metropolitana (*Instrumentum donationis et inventarium tabularum* ecc., *19 febbraio 1650; negli atti del notaio Giulio Cesare Visconti*). Per effetto di una convenzione intervenuta nel 1897 fra l' Arcivescovo Card. Ferrari e la Direzione della Pinacoteca di Brera, allora rappsesentata dal compianto Bertini, il quadro fu affidato alla Pinacoteca con altri quindici dipinti della stessa Galleria arcivescovile, a titolo di deposito perpetuo. Sulla cornice venne posta una targhetta colla leggenda : *Legato di S. Em. il Card. Monti all' Arcivescovado di Milano.* — Il dipinto sembra appartenere all' epoca della grande tavola di S. Maria presso S. Celso, verso il 1540. La presenza di S. Ambrogio raffigurato come protettore del devoto committente, indicherebbe che fu eseguito per incarico di qualche signore milanese. Condotto con grande diligenza, si distingue per straordinaria vivacità e lucentezza di tinte. Bella l' espressione del devoto e la paterna sollecitudine di S. Ambrogio; poco simpatico invece l' ignudo del Bambino sia per le forme tozze e l' eccessivo sviluppo del ventre come per i toni giallastri delle carni. Il paese ricorda quello del « S. Giorgio » del Vaticano; caratteristici gli sprazzi di luce dorata sulle fronde degli alberi illuminate dal sole ed agitate dal vento. Nello stesso spirito sono concepite la « Sacra Famiglia con un donatore » della Galleria di Glasgow (n. 46) e la « Sacra Famiglia » dell' Ermitage di Pietroburgo (n. 110). — **Berenson, Bertini** (*Le Gallerie Nazionali*, III. 1897, p. 114).

Fot. Brogi - Firenze
» *Alinari -* »

51. MILANO - R. Pinacoteca di Brera - 241.

Tavola; alt. m. 1.46 — larg. m. 1.06

S. Domenico presentato al Redentore dalla Vergine. — Il santo indossa la bianca tunica e la nera cappa del suo Ordine; in ginocchio, voltando di tre quarti le spalle allo spettatore, alza il capo per fissare lo sguardo sul Redentore ed allarga le braccia in atto di meraviglia. La Vergine accorre frettolosa e, guardando il Figliuolo, gli raccomanda il santo. In alto nell' iride siede sulle nubi il Redentore; impugna colla destra una lunga asta da torneo e nella sinistra ne tiene altre due. In distanza, nelle nubi, si scorge una schiera di angeli armati colla croce per insegna nello scudo. — Paese ombreggiato con piccole ondulazioni del terreno; da lungi un villaggio e profilo di montagne. — A destra in un piccolo nastro che avvolge il tronco di una pianta, si legge: O. PARIDIS BORDONO.

Il quadro è pervenuto a Brera il 14 Marzo 1811 dalla chiesa di S. Paolo delle monache domenicane di Treviso, insieme alla « Pietà » dipinta per la stessa chiesa da Lorenzo Lotto nel 1545 (*R. Archivio di Stato di Milano; Elenco dei*

quadri e disegni esistenti presso l' I. R. Pinacoteca ecc. n. 9268). Il **Rigamonti**, nel 1776, così lo descriveva: « A cornu Epistolae nella pala dell' altare di S. Do-« menico si vede Nostra Signora che presenta al Salvatore il detto Santo, accioc-« chè per la di lui innocenza plachi l' ira sua contro il Mondo; opera insigne di « Paris Bordon Nobile Trevigiano ». — Nel viaggio da Treviso a Milano corse pericolo di gravi avarìe, essendosi la cassa che lo racchiudeva con altri quadri del Cima, di Paolo Veronese e di Carletto Caliari, « bagnata in uno degli angoli « forse per immersione in acqua salsa ». Il quadro che più sofferse fu una tavoletta del Cima rappresentante « la Vergine col putto in grembo », il cui danno fu calcolato in ragione di metà del valore originario (quaranta zecchini), mentre per gli altri quadri lo si fece ascendere in complesso ad otto o dieci zecchini (*R. Archivio di Stato; B. 437*). — È assai probabile che il quadro sia stato eseguito l'anno 1557, nella stessa occasione che Paris dipinse a fresco le tre cappelle absidali e quella di S. Caterina, nella chiesa di S. Paolo. I registri del Convento di cui pubblichiamo gli estratti, accennano soltanto alle pitture delle quattro cappelle, ossia agli affreschi. La piccola pala, che stava sull' altare della cappella « *a cornu epistolae* », deve essere stata dipinta per commissione privata. — Ne fa menzione **Vasari**, confondendola però colle pitture a fresco della cappella: « in « S. Polo fece tre cappelle... e nella terza Gesù Cristo in una nuvola con la « Nostra Donna che gli presenta S. Domenico ». Se — come osserva **Frizzoni** (*Archivio storico dell' arte;* 1890, p. 447) — è poco felice nella composizione e se si può fare qualche appunto allo scorcio della Vergine, il quadro tuttavia merita lode per la originalità della concezione, per la grande diligenza con cui è condotto, per la vivezza dei tipi e per l' intensa devozione che assume carattere di entusiasmo, espressa nel S. Domenico. La mossa della Vergine ed i toni delicati della sua rosea veste e dell' azzurro manto ricordano la seconda ancella della « Bersabea » di Colonia. — Non ci sembra accettabile la surriferita interpretazione data al soggetto del dipinto dal Rigamonti; il quale vi riscontrò forse qualche analogia col quadro di Francesco Bassano a S. Nicolò di Treviso, ove si vede « S. Domenico e S. Francesco in atto di supplicare Iddio a voler sospendere i i flagelli (frecce) che tiene nelle mani per fulminare il Mondo ». Si comprende che si ponga in mano al Redentore nelle nubi un fascio di frecce, per simboleggiare i flagelli che dal cielo egli scaglia sulla terra per punire l' umana gente dei suoi peccati. Ma si stenta a credere che si sia voluto esprimere la stessa idea colle tre aste da torneo che Gesù ha sulle braccia. Non pare rispondente ai concetti che informano il culto cristiano, la rappresentazione di Gesù che si abbassa a discendere in terra per rompere una lancia contro i suoi nemici; piuttosto si può pensare che le aste sieno destinate ai più strenui campioni della fede contro gli eresiarchi e loro seguaci e che Gesù stia appunto per consegnarne una a S. Domenico il prototipo dei campioni del cattolicismo.

Fot. Brogi - Firenze
» *Montabone - Milano*

52. MILANO - R. Pinacoteca di Brera - 212.

Tela; alt. m. 1.70 — larg. m. 2.03

Il battesimo di Cristo. — A sinistra, sulla riva del fiume, il precursore si china per versare da una scodella l' acqua lustrale sul capo del Salvatore; questi sta, col capo alquanto inclinato,

nel mezzo del fiume sopra una roccia che emerge dalle acque limacciose. A destra, in distanza, un gruppo di uomini che entrano nelle acque del fiume o ne escono. — Paese verdeggiante, ombreggiato, che si distende attraverso il corso tortuoso del Giordano, con qualche casolare sparso qua e là, fino ai lontani monti azzurrognoli.

Faceva parte della Galleria Monti, della quale si è detto al numero 50. È così descritto nell' inventario allegato all' atto di donazione del 19 Febbraio 1650: « Un quadro di Paris Bordone, cioè il Signor nudo, con una fascia che lo attra- « versa tenendola con una mano al petto, il capo chino verso S. Giovanni che è « con una mano alzata, con una scudelina in atto di battezarlo. S. Giovanni ha « la schena nuda e coperto un poco; alcune figure in atto di vestirsi e nudarsi, et « un vecchio aggiutato da altra figura ad entrare nel fiume, sopra la tela ». — È uno dei ventitre quadri di quella Galleria che furono scelti per ordine del Vice-Re Eugenio dai delegati Appiani e Zanoia nel 1811, come i più opportuni per la R. Pinacoteca di Brera. Un modo veramente spiccio per formare le pinacoteche pubbliche, questo di spogliare le gallerie private! — Entrò a Brera il giorno 11 Aprile 1811 (*R. Archivio di Stato di Milano; Elenco dei quadri ecc. n. 9268*). — Di questo dipinto esiste una vecchia copia, senza il paesaggio, nella chiesa della Trinità in Milano (Sobborgo di Porta Tenaglia), cui fu data in deposito dalla Pinacoteca di Brera nel 1846. Uno studio interessante del busto del Salvatore, originale di Paris, si trova nella raccolta di disegni della Galleria degli Uffizi a Firenze, del fondo Vasari (n. 15019). — **Santagostino** nel 1671 trovava di lodare in modo particolare « il paese di straordinaria bellezza » (*L' immortalità o gloria del pennello*; Milano, p. 77), ed il **Bartoli** richiamava l' attenzione sulle « varie figure in atto di vestirsi « e di spogliarsi, con un vecchio aiutato da altra figura ad entrare nel fiume » (*Notizia di pitture e scolture delle città d' Italia*; Venezia, 1776, p. 169). **Frizzoni** osserva: « È pure importante il quadro del Battesimo appartenente ad un periodo « più progredito, dove l' artista sfoggia un esteso e pittoresco paese e un modo « d' intendere il nudo nella figura, notevole per la consueta complicazione nella « indicazione dei muscoli » (*Archivio storico dell' arte*; 1890, pag. 447). Ma se il nudo del Battista presenta quello studio forse eccessivo di porre in evidenza la tensione e la rigidezza dei muscoli che si osserva anche negli scorci del S. Girolamo, nella « Sacra Famiglia » della stessa Pinacoteca di Brera (n. 242), del Battista nella « Sacra Famiglia » di Glasgow (n. 45) e del Marte nel quadro della Galleria Doria-Pamphyli di Roma, sfugge invece a qualsiasi censura il nudo del Salvatore; l' arte di « contraffare la natura » come dice il Vasari del Giorgione dando vita al colore è qui trattata con bravura e sicurezza di tocco e coll' uso sapiente delle mezze tinte nelle parti oscure delle carni. La composizione ricorda da vicino il « Battesimo di Cristo », opera giorgionesca di Tiziano nella Galleria Capitolina, come tale sempre ritenuta, finchè Crowe e Cavalcaselle, seguiti da Bode, l' attribuirono a Paris. Ma il nuovo giudizio non incontrò il favore della critica più illuminata; Morelli per primo, indi Venturi e Berenson rivendicarono la paternità del dipinto a Tiziano. — La fluidità delle tinte e i toni poco vivaci del drappo rosso del Salvatore, e dell' azzurro mantello del Battista indicano che il quadro appartiene ad un' epoca assai inoltrata nell' attività del nostro pittore. — **Berenson, Burckhardt** ecc.

Fot. Brogi — Firenze
» *Montabone — Milano*

53. MILANO - R. Pinacoteca di Brera - 306 bis

Tela; alt. m. 0.93 — larg. m. 0.80

La seduzione. — Due terzi del quadro sono occupati da una prosperosa donzella, la quale si appoggia ad un giovane macilento dalle guancie infossate ed olivastre e dai capelli arruffati. Egli le cinge il collo col braccio destro, mentre colla mano sinistra le porge un' aurea collana. L' impressione del volto melanconico e l' incertezza nell' atto di accettare il gioiello palesano la titubanza dell' animo della donzella. A destra, dietro le spalle di lei, un uomo barbuto con nero berretto. — Mezze figure di grandezza naturale.

Proviene dalla famiglia Prinetti di Milano che nel 1890 lo cedette, insieme ad una Madonna di Gaudenzio Ferrari, alla Galleria di Brera, per il prezzo complessivo di L. 50000. — **Frizzoni** così descrive questo quadro: « L'effetto dell'ero« tico argomento vi apparisce potenziato per così dire non solo dalla natura florida « e dalla sovrabbondanza delle forme nella figura femminile, ma anche dagli ac« cordi e dai contrasti nei tipi in quanto concerne il colorito. Nulla di più fina« mente efficace infatti che la relazione che corre fra il viso quasi olivastro del « tentatore dai capelli e dalla veste oscura e pur lucente e l' incarnato rosso e de« licato e la capigliatura biondo fulva della donna che indossa un farsetto bianco « chiuso entro la veste di un verde succoso. Codesta semplice offerta di una col« lana d' oro insomma, mentre nel modo come la vedemmo espressa, porge occa« sione all' artista per una manifestazione pittorica di una magia da rammentare « quella inerente ai concetti di Giorgione, si presta a svariate induzioni intorno al « reale significato da attribuire a ciascuna delle tre figure contenute nel quadro e « al momento psicologico nel quale sono colte. L' opera al postutto è un esempio « della schietta libertà e scioltezza colla quale gli artisti di quel tempo sapevano « trattare i più scabrosi soggetti idealizzando una scena eminentemente umana col « soffio sublime dell' arte ». — (*Archivio storico dell' arte*; 1890, p. 447). La vivacità ed il brio delle tinte lucenti, il taglio delle vesti della donzella e la stessa composizione concepita, come giustamente osserva il Frizzoni, secondo il gusto di Giorgione, inducono a ritenere che il quadro, se, com' è probabile, fu dipinto a Milano, appartenga al periodo della tavola di S. Maria presso S. Celso, e della « Sacra Famiglia col donatore » ora a Brera (1535-1540). — **Berenson.**

Fot. Brogi — Firenze
» Alinari »

54. MILANO - R. Pinacoteca di Brera - 242.

Tela; alt. m. 1 — larg. m. 1.53

Sacra Famiglia. — La Vergine è seduta nel mezzo, in aperta campagna; tiene chiuso nella sinistra un libro sul quale sta in piedi il Bambino, e colla destra porge il cappello cardinalizio a S. Girolamo genuflesso in devoto atteggiamento. Il Bambino solleva il lembo di una tenda verde che due angeli tengono distesa dietro la Vergine. A sinistra una santa colla palma del

martirio e S. Antonio abbate appoggiato sul suo bastone; a destra S. Catterina. — Fondo di paese.

Dall' « Elenco dei quadri e disegni esistenti presso l' I. R. Pinacoteca ecc. » (*R. Archivio di Stato di Milano; n. 9268*) si rileva che il quadro entrò a Brera il 5 Luglio 1809 per consegna fattane dal Ministero dell' interno. Null' altro sappiamo della provenienza del dipinto. — Fu ristaurato fra il 1802 e il 1818 dal pittore Antonio de Antoni (*R. Archivio di Stato di Milano; B. 473*). — Appartiene all' età più tarda del nostro pittore. Alla franca esecuzione non corrisponde in qualche parte sufficiente correttezza di disegno; la negligenza del contorno è maggiore che nelle altre opere di Paris, ma il tutto insieme riesce simpatico per la fusione e trasparenza delle tinte, e per la bella espressione del Bambino e della giovane santa che fissa sopra di lui con tenerezza il proprio sguardo. — A notarsi i tocchi rossastri di sgradevole effetto nelle gote della Vergine e della santa Catterina. — **Berenson** e **Burckhardt.**

Fot. Brogi — Firenze

55. MILANO - Galleria Crespi

Tela; alt. m. 1 — larg. m. 1.35

Giove, una ninfa ed un amorino. — A destra, sotto un albero di alloro, giace, mezzo seduto e mezzo sdraiato al suolo, sopra un rosso drappo, Giove in sembianze giovanili; dalla mano destra lascia cadere un flauto, mentre colla sinistra tiene un capo della veste che avvolge i fianchi della giovane ninfa sedutagli daccanto. A sinistra un amorino alato scende dall' alto verso l' amorosa coppia con due corone di fiori. — Fondo di colline con alberi sparsi.

Frizzoni: « È uno splendido Paris Bordone ch' ebbe a figurare già nella rac« colta del Senatore Giovanni Morelli. Questi lo cedette anni or sono al principe « di Camporeale di Palermo, il quale alla sua volta lo rivendette al comm. C. « Benigno Crespi ». — Il quadro fu descritto recentemente da **Venturi** nella magnifica sua pubblicazione sulla Galleria Crespi. — È notevole lo studio della testa dell' uomo che nel greco profilo mostra di essere stata condotta sopra classici modelli; per quanto la bassa fronte e i biondi capelli ricciuti che la inquadrano, si trovino anche in altre figure di Paris. Non sappiamo però con quale fondamento si sia preteso di ravvisarvi l' immagine di Giove. — Un soggetto analogo pare fosse stato trattato dal nostro pittore per il re di Polonia Sigismondo-Augusto. (**Vasari**). — **Berenson.**

MILANO - PALAZZO ARCIVESCOVILE. GALLERIA MONTI — *Tela; alt. m. 0.65 - larg. m. 1.03.* — *Sacra Famiglia.* — Nel mezzo la Vergine seduta col Bambino ignudo sulle ginocchia; ha rosea la veste ed il manto azzurro. Il Bambino tiene in mano un pomo e si volge verso S. Giuseppe che sta in piedi a destra. A sinistra S. Caterina colla palma del martirio e la ruota. Dietro il gruppo della Vergine e S. Caterina, una tenda di panno verde oscuro. A destra paesaggio. — Il quadro appartiene alla donazione Monti del 1650 ed è descritto nell' unito inventario come opera di Paris. **Frizzoni** lo considera come una vecchia copia di un un suo quadro dell' epoca della pala di S. Maria presso S. Celso, del quale non si conosce il destino.

56. MONACO *(Germania)* - R. Pinacoteca - 1121.

Tela; alt. m. 0.98 — larg. m. 0.80

Ritratto di un gioielliere. — Un uomo in abito nero sta in piedi presso un tavolo sul quale sono esposti molti gioielli; di dietro, a sinistra, una giovane donna. — Grandezza naturale; mezza figura.

Non ci è nota la provenienza di questo ritratto, molto alterato per improvvidi ritocchi. Era in addietro attribuito a Tiziano; rivendicato a Paris da **Crowe** e **Cavalcaselle** (*Tiziano;* II, p. 487), gli è stato confermato da **Morelli**, **Berenson**, ecc.

Fot. Bruckmann — Monaco
» *Hanfstengel* »

MONACO - R. PINACOTECA, 1122. — *Tela; alt. m. 1.04 - larg. m. 0.83.* — *Ritratto di una donzella.* — È una copia del ritratto di proprietà della Imperatrice Federico di Germania ora a Cronberg, con firma originale di Paris. Fu venduto alla Pinacoteca di Monaco nella prima metà del secolo XIX dal pittore veneziano Lattanzio Quarena.

Fot. Hanfstengel — Monaco

MONACO - R. PINACOTECA, 1123. — *Tela; alt. m. 0.98 - larg. m. 0.80.* — *Ritratto d'uomo,* colla data del 1523. — Fu già attribuito a Tiziano, indi al Moretto. **Crowe** e **Cavalcaselle** (II. p. 487) credettero ravvisarvi lo stile di Paris. **Morelli** suppose fosse una copia antica da Tiziano. Da ultimo **Frizzoni** dimostrò che è opera genuina e assai caratteristica di Bernardino Licinio. *(Arte;* III, p. 74).

MONACO - R. PINACOTECA. — La Vergine sotto un pergolo di viti; tiene Gesù sulle ginocchia. Dinanzi S. Rocco e la Maddalena in ginocchio; piccole figure (*dal Catalogo del 1845*). — Di questo dipinto esiste una incisione nella Galleria di Düsseldorf (*Da una cortese comunicazione del Sig. P. Kristeller di Berlino*).

57. NUOVA-YORK - Società Storica - 205.

Riposo della Sacra Famiglia.

Berenson: « il quadro è assai guasto, ma in origine doveva essere un bel saggio dell'arte veneziana » (*Gazette des beaux-arts;* 1896, I, p. 199). — Un « riposo della Sacra Famiglia » attribuito a Paris era posseduto nella seconda metà del secolo XVII dal nobile Venier Procuratore di S. Marco (**Boschini**; *Carta del navegar,* pag. 323). Rappresentava la Vergine col Divino Infante e S. Gio. Battista bambino; in distanza S. Giuseppe coll'asinello « che se pasce de morbida verdura ». — Un secondo « riposo in Egitto » con qualche variante nella composizione, figurava col nome di Paris nella Galleria Barbini-Breganze di Venezia descritta dal **Zanotto** (*Pinacoteca Barbini-Breganze;* Venezia, 1847, p. 44) ed ora si trova collo stesso nome nella Galleria di Stoccarda (n. 18).

58. PADOVA - Museo Civico - 67.

Tela; alt. m. 0.97 — larg. m. 0.81

Il Cristo e Maria. — Il Cristo in piedi, sul davanti del quadro; ha i capelli castanei spioventi e il mento leggermente ombreggiato dalla barba morbidissima. La veste è di color rosso ranciato con bordi ricamati al collo e alle maniche. La sopravveste è verde scuro. Volge tristamente a sinistra la faccia; colla sinistra si tocca il petto e colla destra sostiene il lembo della veste. — La Madonna è veduta di profilo a sinistra del Cristo e più addietro; guarda il Figlio e leva le mani giunte in atto di supplica. È tutta coperta, anche la testa, di un manto verde chiaro. — Mezze figure.

Proviene dal legato Emo-Capodilista. — Quadro assai ritoccato, ma autentico. — **Morelli, Berenson.**

PADOVA - Museo Civico, 1360 — *Tela; alt. m. 1.33 - larg. m. 0.96* — *Ritratto di gentiluomo.* — Testa massiccia con folti e corti capelli neri e barba piena e corta, pure nera. Veste di veluto rosso con larghissime maniche foderate di ermellino. Toga di soprarizzo d'oro abbottonata con grossi bottoni sulla spalla destra. Le mani coperte di guanti neri. La destra alzata coll'indice ed il pollice semi aperti, la sinistra in basso col pugno chiuso stringente un fazzoletto bianco. Sembra un oratore in atto di pronunciare un'arringa. — Legato del conte Ferdinando Cavalli. — Porta il nome di Paris, ma ha più *affinità* col Tintoretto.

Due fotografie eseguite da quel Museo per l'Espos. Bordoniana

59. PARIGI - Louvre - 1179

Tela; alt. m. 1.07 — larg. m. 0.86

Ritratto d'uomo. — È rappresentato quasi di faccia, seduto presso un tavolo. Porta abito nero foderato di pelliccia e nel capo berretto nero; appoggia la sinistra sul tavolo, sopra il quale si vedono un calamaio, una forbice ed altri oggetti; nella destra tiene una lettera, sulla quale è scritto: *Sp. domino Jeronimo Crofft... Magior suo semper observ. Augusta.* A sinistra nel piedestallo di un pilastro, uno stemma che reca un grifo con un rotolo fra le zampe, e di sopra le iniziali *T. S.* Nella cornice del piedestallo si legge scolpito in caratteri romani: ÆTATIS SVÆ ANN. XXVII M.D. XXXX, e sul bracciale della poltrona è segnato: *Paris B. F.* — Mezza figura in grandezza naturale.

Apparteneva alla collezione di Luigi XIV; è probabile sia stato eseguito ad Augusta, durante la dimora che vi fece Paris chiamatovi dai Fugger. — Il quadro è importante anche perchè è l'unico che sia datato; offre così un elemento sicuro per la determinazione della data anche di altri dipinti. — **Berenson, Morelli e Lafenestre.**

Fot. Giraudon — Parigi

60. PARIGI - Louvre - 1178.

Tela ; alt. m. 1.30 — larg. m. 1.24

Vertumno e Pomona. — Rappresenta una coppia amorosa che teneramente si abbraccia. L'uomo ha il capo inghirlandato di fiori ed è visto di profilo. La donzella, vista quasi di faccia, gli si appoggia colla persona; posa la destra sulle spalle di lui e nella sinistra tiene alcune rose; una collana di perle le cinge il collo ed un' altra le scende sul petto. — Due terzi di figura.

Il quadro entrò in Francia nel principio del secolo XIX. — Era un tempo indicato come rappresentante Angelica e Medoro. È notevole per il brio e la lucentezza delle tinte e la grande diligenza con cui è condotto in ogni particolare; appartiene alla medesima epoca del « Dafni e Cloe » di Londra, in cui Dafni presenta lo stesso tipo di Vertumno. Qualche affinità si riscontra anche colla figura di Apollo nell' « Apollo e Marsia » di Dresda. Trionfa in questo dipinto, senza veli e senza scrupoli, la sensualità paganeggiante che si manifesta più o meno in tutte le rappresentazioni di soggetti erotici del nostro pittore, e che non è tuttavia a confondersi colla lascivia propriamente detta, da cui, al pari degli altri grandi maestri della scuola veneziana, egli ha saputo sempre tenersi lontano; checchè sia stato detto in contrario anche di recente da autorevoli scrittori. — **Berenson, Morelli e Lafenestre.**

Fot. Giraudon — Parigi

PARIGI - Louvre, 83. — *Ritratti di un ragazzo e di un vecchio.* — Nell' inventario dell' Impero era segnato come opera supposta di Paris. **Morelli** lo ritiene il lavoro di un Olandese; certo non ha nulla che giustifichi l' attribuzione fattane a Paris.

PARMA - R. Galleria, 367 — *Tela; alt. m. 0.53 - larg. m. 0.46.* — *Il Redentore benedicente, col globo in mano.* — Fu dato nel 1865 alla Galleria dal Demanio di Parma che lo tolse dalla Sala Ducale del Trono nel Palazzo già Ducale (**Ricci Corrado**; *La R. Galleria di Parma*). Era attribuito a Tiziano, ma probabilmente non è che copia da uno dei vari quadri del « Redentore benedicente » attribuiti a Paris.

61. PIETROBURGO - Ermitage. *(Galleria Imperiale).*

Tela ; alt. m. 0.82 — larg. m. 1.10

Allegoria. — Due donne giovani e floride riempiono quasi tutto il quadro. Quella a sinistra è seduta; ha nudo il seno e le braccia, e le bionde chiome fluenti sulle spalle, in parte raccolte in trecce sottili; folti riccioli le incorniciano la fronte. L' altra sta in piedi a destra. Ha occhi e capelli neri; al collo e sul seno una collana di perle in doppio giro. Un amorino alato librantesi nell' aria lascia cadere dei fiori sul seno e nelle mani della donzella.

Un po' indietro a sinistra un guerriero barbuto che tiene colla destra un' azza. — Fondo architettonico.

Vuolsi che il quadro appartenesse alla Galleria dell' arciduca Leopoldo-Guglielmo d' Austria. Siccome non lo si trova segnato nell' inventario del 1659 fra le opere « originali » od « attribuite » a Paris, bisogna credere o che l'arciduca l'abbia acquistato fra il 1659 ed 1662, data della sua morte, ovvero che nella Galleria portasse un altro nome. — Era rimasto nei depositi dell' « Ermitage » sino al 1897, in cui fu esposto al pubblico (*Repertorium*; XX, p. 502). L' anno prima **Harck** aveva osservato che la bellezza di quest' opera è alquanto offuscata dalle brutte macchie rosse dell' incarnato; che però meritava di prendere il posto degli altri dipinti della Galleria Imperiale, attribuiti a Paris che — a suo giudizio — non hanno grande valore (*Repertorium*; XIX, p. 426). — È notevole la stretta affinità di questo dipinto colle due « Allegorie » di Vienna ed in particolare con quella in cui evvi Marte che disarma Cupido (n. 246). Le due figure di donna nei due quadri sono le stesse; quella, a sinistra vicina al guerriero, è la solita formosa modella della quale Paris si servì per la Pomona del Louvre, e per la Cloe della Nazionale di Londra; è « la donna lascivissima » dei ritratti di Londra, Vienna ecc. Anche il guerriero, forse il committente del quadro, sembra lo stesso personaggio che nella « Allegoria » di Vienna prende il nome di Marte.

Fot. Clasen – Pietroburgo

62.*) PIETROBURGO - Ermitage - 110

Tela ; alt. m. 0.69 — larg. m. 0.89

Sacra Famiglia. — In mezzo ad un paesaggio siede la Vergine; tiene colla destra un libro e voltandosi a destra sembra prestare ascolto ad una giovane santa che quasi sdraiata al suolo si china verso di lei per parlarle. A sinistra S. Giuseppe che prende in braccio il Bambino. Una tenda è distesa a sinistra, dietro la Vergine; a sinistra paese con montagne in distanza.

Fino al 1751 faceva parte della Collezione Crozat. — **Harck** dubita che il quadro non sia di Paris (*Repertorium*; XIX, p. 426). A noi sembra che se non è originale, debba essere certo un' antica copia da un suo quadro che andò perduto. La composizione e il tipo della Vergine offrono grandi analogie colle « Sacre Famiglie » di Milano (col S. Ambrogio e il donatore), di Glasgow (n. 46) e della collezione Giovanelli di Venezia. Assai simpatica l' avvenente santa in costume da donzella veneziana col collo scoperto e le maniche larghe, strette ai polsi. — Il quadro ha sofferto assai in causa d' infausti ritocchi.

Fot. Clasen — Pietroburgo

63.*) PIETROBURGO - Ermitage - 111.

Tela; alt. m. 0.97 – larg. m. 0.77.

Una dama con un fanciullo. — Rappresenta una dama sui trent' anni che seduta guarda a sinistra. In capo una specie di turbante ornato di penne; al collo una collana di grosse perle con una crocetta; una seconda collana le scende sin quasi alla cintola

Ai fianchi una terza catena d'oro. — Indossa vestito di broccato verde con sboffi e scollatura quadrata. Tiene per mano un ragazzo che porta un abito rosso. — Mezza figura.

Fu acquistato da Catterina II. È considerato a torto come il ritratto di Elisabetta d'Este, moglie del duca di Mantova Gio. Francesco, e del loro figlio. — Secondo **Harck** il quadro ha sofferto tanto da non potersi più determinarne l'autore (*Repertorium;* XIX, p. 426). — A **Frizzoni** sembra di riconoscere lo spirito di Paris così nel volto paffuto e nell'occhio vivace ed intelligente del ragazzo, come nella espressione soave della dama. Si noti inoltre che il tipo del ragazzo è lo stesso dell'amorino alato nell'*Allegoria* della medesima Galleria. — Una copia di questo dipinto si trova a Vienna nella Galleria Imperiale (n. 413), già attribuita a Pietro Della Vecchia. Inoltre vedesi ripetuto in una tela della Collezione Mond a Londra, e in un'altra (copia) nel Museo artistico di Milano (n. 6).

Fot. Clasen — Pietroburgo

64.*) PIETROBURGO - Ermitage - 136.

Tela; alt. m. 0.85 — larg. m. 0.63

Ritratto di un gentiluomo. — Rappresenta un uomo in abito nero con berretta in capo. È seduto e guarda a sinistra. — Mezza figura.

Anche di questo quadro **Harck** osserva ch'è così male ridotto da non potersene più determinare l'autore (*Repertorium;* XIX, p. 426). Non ostante i gravi guasti e i molti ritocchi, a noi sembra opera genuina di Paris, affine nello spirito al ritratto d'uomo di Dresda (n. 219).

PIETROBURGO - Ermitage, 14. — *Ritratto d'uomo* attribuito a Tiziano. — Secondo **Harck** potrebbe essere o di Paris o di Bonifacio veronese (*Repertorium;* XIX, p. 426).

65. PIETROBURGO - Galleria Leuchtenberg - 11.

Tavola; alt. m. 0.98 — larg. m. 1.25

Sacra Famiglia. — La Vergine col Bambino in grembo siede all'aperto. A sinistra S. Giorgio tiene con una mano una lancia da torneo, mentre con un piede schiaccia la testa del drago. A destra, mezzo sdraiato al suolo, S. Gio. Battista coll'agnello in grembo, prende per mano il Bambino. Gesù che per celia aveva nascosta la faccia nel manto della Madre, ne solleva con una mano un lembo. — A sinistra largo basamento di un edifizio; a destra paesaggio montuoso. — Figure intere.

Fino al 1850 il quadro si trovava nella Collezione Muxel di Monaco ove era attribuito a Tiziano; con questo nome passò nella Galleria Leuchtenberg, ora a Pietroburgo. Ma i signori **Crowe** e **Cavalcaselle** non esitarono a riconoscerlo come opera di Paris Bordon (*Tiziano;* II, p. 197). — **Harck:** « È raro trovare il Bordone

così nobile nei tipi, così lucente ed armonico nel colorito » (*Repertorium;* XIX, p. 430). — Il quadro è una ripetizione, con qualche variante, della « Sacra Famiglia » di Glasgow (n. 45), la quale però ha una Maddalena che qui manca. Opere giovanili entrambe, piene di soave sentimento. — Pur troppo il quadro ha patito assai ed è in molte parti ridipinto.

66. PIETROBURGO - Galleria Leuchtenberg - 34.

S. Girolamo in un gran paesaggio.

Harck la considera opera indubbia di Paris, inferiore però alla « Sacra Famiglia » della stessa Galleria (*Repertorium;* XIX, p. 430).

67. PRAGA - Galleria *(Rudolphinum)* - Sala II, 102.

Tela; alt. m. 0.83 — larg. m. 0.70

Ritratto d' un musicista. — Un uomo sta dinnanzi un parapetto verde con un libro di musica rilegato in rosso, fra le mani; porta in capo un berretto con visiera alzata a tre punte ed indossa abito nero con camicetta bianca visibile al collo e ai polsi. — Fondo grigio-bruno. — Mezza figura.

È attribuito a Francesco Vecellio, ma da una recente comunicazione di **Frizzoni** apprendiamo che il ritratto è opera indubbia di Paris: « fra le più intima- « mente ispirate e di un gradevole accordo. Caratteristici per lui l' incarnato roseo « del viso sbarbato (un poco svelato), dal vivido sguardo, la mano destra colla « sua speciale musculatura, il rosso della rilegatura del libro e persino i nastri « serpeggianti ond' è munito, e l' increspatura della camicia al collo e ai polsi ».

68. RAVENNA - Eredi dell' avv. Girolamo Rasi.

Tela; alt. m. 1.05 — larg. m. 0.86

Il Redentore. — È visto di fronte. Tiene nella sinistra un cartellino svolgentesi nel quale sta scritto: LVX · MVNDI, e posa la destra verso il cuore. Indossa abito rosso e sopravveste verdeoscuro. Ha i capelli lunghi e ricciuti e la barba morbidissima. — Mezza figura.

Il quadro proviene dalla Abbazia e Chiesa di Classe dei Camaldolesi in Ravenna, soppressa all' epoca napoleonica. Da una comunicazione gentilmente favoritaci dal signor **Filippo Condio,** sotto archivista di Stato in Milano, siamo stati informati che « in un elenco dei quadri e monumenti di belle arti che si trovavano nel 1798 nel Dipartimento del Lamone (*Busta n. 221; studi, pitture, comuni P. G. del R. Archivio di Stato in Milano*) è annotato *un quadro rappresentante il Salvatore, di Paris Bordone,* collocato nell' Abbazia e Chiesa di Classe in Ravenna ». Il quadro, pervenuto di poi in proprietà dell' Avv. Girolamo Rasi, si volle attribuire a Tiziano, e come tale è indicato anche nella « *Guida di Ravenna* » di **Corrado Ricci** (*1884, p. 262*); ma già i signori **Crowe e Cavalcaselle,** che lo videro prima del 1878, avevano riconosciuto « ch' è invece un bel lavoro di Paris Bor-

done ». — Oltre la tradizione locale mediante la comunicazione del Sig. Condio riattaccata al passato, oltre la grande autorità dei diligenti biografi di Tiziano, oltre la non congruenza coi tipi del Cadorino e il differente modo di pennelleggiare, giova considerare che il tipo è quello stesso del Redentore nel « Battesimo » e nella « presentazione di S. Domenico » a Brera, e che la posa della mano verso il cuore è quale si osserva nel S. Fabiano della pala d' altare già a S. Maria dei Battuti di Belluno ed ora a Berlino, nel S. Cipriano della pala di Taibon, e nel S. Lorenzo della « Santa Conversazione » della nostra Cattedrale. La nobiltà della faccia e la dolcezza dell' espressione, la diligenza dell' esecuzione, la morbidezza dei capelli e della barba e lo splendido colore rosso della veste, tutto c' induce a ravvisare in questo dipinto un' opera dell' epoca più bella del nostro pittore. — Intatto da restauri, presenta tuttavia qualche piccolo guasto nel fondo che si prolunga un poco sulla figura nelle parti meno importanti. — Una ripetizione, con piccole varianti, di questo quadro si trovava sulla fine del secolo XVIII nella Galleria del conte de Brühl a Dresda, e non si sa ove sia andato a finire. Se ne conosce una vecchia stampa di Filippo-Andrea (non *Ch. And.* come per errore si è detto parlando del *Redentore* dell' Aia) Kilian, ove si vede la stessa fisonomia nobile e piena di dignità, lo stesso sguardo dolce e sereno, e perfino la stessa bordura della veste intorno al collo e nelle maniche. Simile è pure il lungo cartello svolgentesi, sul quale invece è scritto in grossi caratteri romani: PAX · VOBIS. Non mancano le affinità fra questi due « Redentori » e quello del Museo di Padova.

Fot. eseguita in Ravenna per l'Espos. Bordoniana dai signori Proprietari

69. RICHMOND (*Inghilterra*) - Galleria di sir Francesco Cook.

Tela; alt. m. 1.54 — larg. m. 1.01

Mercurio, Bellona e Marte. — Nel mezzo è Marte che volge lo sguardo con fierezza a sinistra; si appoggia colla mano destra sopra un'azza; il braccio sinistro è allargato per imbracciare lo scudo consegnatogli da Minerva. Costei sta a sinistra col capo coperto da elmetto e le bionde chiome fluenti sulle spalle. Ha la corazza sul petto, le gonne succinte e corte a guisa di amazzone e le braccia ignude, tese sopra le spalle di Marte in atto di assicurargli i legacci dello scudo. A destra Mercurio che, voltando le spalle verso lo spettatore, sta per porre in capo a Marte un elmo; ha nude le spalle e la schiena; una veste sostenuta da una catenella gli copre i fianchi. Colla sinistra tiene il caducéo; dietro le reni, assicurato alla cintola, un flauto. — Fondo di paese montuoso. Due terzi di figura. — Segnato: O. PARIDIS
BORDONI

Proviene dalla Collezione Solly, e quindi con tutta probabilità da Venezia o da qualche altra città del Veneto. — Si era creduto di riconoscere nella figura di Marte il Cardinale Alessandro Farnese, nipote di Paolo III, grande mecenate di letterati e di artisti. Altri invece hanno creduto di ravvisarvi i lineamenti del fratello di Alessandro, Ottavio, secondo duca di Parma e Piacenza. Veramente il soggetto del quadro si presterebbe più per quest' ultimo personaggio che per il Cardinale, e potrebbe essere un' allegoria del comando affidatogli, nel 1546, delle truppe italiane

mandate da Paolo III in Germania a sostenere colle armi la causa della Chiesa contro i luterani. — Il quadro è uno dei più attraenti del nostro pittore. La Minerva è una figura incantevole, sia per la leggiadria delle fattezze che per la eleganza dell'acconciatura. La giovane è forse la stessa che in altre « Allegorie » fa pompa della sua florida e molle bellezza sotto le spoglie di Venere; quì invece assume l'aspetto fiero di un'eroina; per quanto l'elmetto adorno di gemme e di perle e la brunita corazza non sembrino destinate ad altro che ad ornamento della bella persona. Anche Marte è una figura simpatica; i capelli ricciuti gli incorniciano vagamente la fronte; la barba ha la morbidezza solita nei ritratti d'uomo di Paris. Nè stuona Mercurio, il cui nudo è trattato con sufficiente delicatezza di tocco. — **Berenson e Cook.**

Fot. Braun — Parigi

70. ROMA - Vaticano, anticamera delle udienze.

Tela centinata

S. Giorgio. — Rappresenta il santo guerriero montato sopra un bianco cavallo, colla spada sguainata in atto di colpire il drago che ha il collo trapassato dal mozzicone di una lancia spezzata. Nel fondo a sinistra, in mezzo a verdi cespugli, la principessa in ginocchio. In distanza, a destra, sontuosi edifizi, fra cui un palazzo di stile archiacuto, con una brigata di giovani presso il parapetto di un terrazzo; più lungi una chiesa con campanile. In un nastro legato intorno al tronco di un albero si legge: I. REG. PORD. F.

Proviene dalla chiesa di S. Giorgio dei frati minori di S. Francesco, di Noale, ove stava sull'altar maggiore. — Il **Ridolfi**, che primo ne parlò, l'attribuì al Pordenone (I. p. 105): « per la terra di Noale a' Frati di san Francesco ne fece eziandio una di san Giorgio ». Fu appunto questo errore del Ridolfi che indusse, in epoca relativamente recente, i possessori del quadro ad alterare la leggenda che doveva essere la solita di Paris: O. PARIDIS BORDONO, — sostituendovi quella che ancora vi si legge; non senza però lasciar scorgere di sotto le tracce della originaria. — Riportiamo fra i documenti (XXXV) la descrizione che della pala di S. Giorgio, ancora sull'altare della chiesa omonima, diede nel 1736 il noalese **Domenico Caprini** ed il racconto del parroco di Noale, **Don Gerolamo Bellati** (1807-1816), sulla scomparsa del prezioso dipinto avvenuta nel 1770 (XXXVI), racconto che sostanzialmente appare confermato dal can. **Rossi** nelle sue «*Memorie di M. Luigi Campagnari* » (*Venezia; 1789, p. 63*) e in uno scritto inedito sul convento di S. Giorgio di Noale che si conserva presso quel Municipio; il **Rossi** aggiunge la notizia che la pittura a' suoi tempi adornava il Museo Clementino di Roma. — Soppresso nel 1769 il convento di Noale, i nobili Bembo-Dardi che avevano acquistato all'asta il relativo fabbricato, si arbitrarono, con grave scandalo della popolazione che di quella pittura aveva sempre fatto gran conto, di levarla dall'altare, e, trasportatala a Venezia la vendettero, a quanto sembra, senza alcuna superiore autorizzazione, ricavandone, secondo che si diceva, duecento scudi. Pare che il quadro sia rimasto qualche tempo a Venezia; lo si arguisce dalla stampa rarissima del quadro medesimo, della quale ci fu rivelata l'esistenza dal sig. **Ludwig**, in un unico esemplare posseduto dall'« *Albertina* » di Vienna, che porta il nome di Paris Bordon. Detta stampa appartiene alla « *Venezia pittrice* », pubblicazione

intrapresa verso il 1780 da Gio. Maria Sasso, che comprendeva la riproduzione principalmente di dipinti di Gallerie private veneziane, ma che non uscì mai in corpo e rimase presto interrotta per difficoltà finanziarie (**Moschini**; *Letter. Veneziana, III. p. 52 e 58*). — È certo, per quanto riferì il Rossi, che nel 1789 il quadro si trovava di già a Roma, nel Museo Clementino, ove era pure pervenuta — non sappiamo come — la famosa tavola di S. Nicoletto dei Frari che Tiziano aveva dipinto nel 1523 in concorrenza con Paris. — **Crowe e Cavalcaselle** che videro « il S. Giorgio » al Quirinale, pur prestando fede al cartellino e considerando che doveva appartenere al periodo della maggiore attività del Pordenone, fra il 1515 e il 1520, osservarono che la maniera, specialmente del paesaggio, ricordava quella adottata di poi da Paris Bordone (*A. Histoire of Painting in North — Italy;* 1871. II. p. 258). — Anche **Morelli** lo aveva visto prima del 1870 al Quirinale, e gli era rimasto impresso come opera fantastica e splendida « dalla quale spira l'aroma della fioritura dell'arte veneziana »; pare che non l'avesse più riveduto, e, sulla impressione avutane tanti anni addietro, non esitava, prendendo esso pure sul serio il cartello, a considerarlo per opera autentica, delle migliori, del Pordenone. Sapendo che il quadro doveva trovarsi nell'antisala dell'appartamento privato del pontefice, esprimeva mordacemente l'augurio che « i battaglieri prelati « che ivi si radunavano, alla vista del valoroso cavaliere dei tempi passati, ritem« prino il loro ardire per sostenere più vittoriosamente che non abbiano fatto « finora la lotta contro i draghi minacciosi della libertà del pensiero ». — È merito del **Venturi** di avere per primo riconosciuto apocrifa la firma, osservando che non corrisponde punto nè per la forma, nè per il contenuto, alle firme autentiche del Pordenone, e di avere ravvisato nel dipinto un'opera meravigliosa di Paris Bordon « che porta espressi ad evidenza i caratteri dello stile di questo maestro. Si confronti — prosegue il **Venturi** — ad esempio la tonda manica marezzata dell'abito della figlia « del Re, liberata da S. Giorgio, con quello della donna che riceve una collana nel « quadro della Galleria di Brera, e si ritroverà lo stesso modo di piegare e segnare « a sega e a punte le luci, e si vedrà pure la testa di S. Giorgio tutta ricciuta, con « riccioli che elegantemente scendono sulla fronte e con la stessa fronte rettangolare « e lo stesso naso leggermente curvo e lo stesso piglio aristocratico proprio di Paris « Bordone, ripetuto nella figura del primo apostolo che si vede a destra della « Vergine nel quadro della Discesa dello Spirito Santo a Brera » (*Tesori d'arte inediti di Roma;* Roma, 1896). — Il giudizio del Venturi è stato tosto seguito da **Berenson** e da **Frizzoni**, il quale osservava come in questo caso l'uomo savio — il Morelli — che argutamente aveva esortato altra volta i suoi amici rammentando il proverbio popolare veneziano « chi guarda cartello no magna vedelo », era lui stesso incappato in fallo, prendendo sul serio il cartellino ingannatore (*Archivio Storico dell'arte;* 1897, p. 100. — Il **Rossi**, nel libro a stampa già citato, c'informa che la pala era stata eseguita a spese del Campagnari, conosciuto più comunemente sotto il nome di *Alvise da Noal,* riputatissimo giureconsulto (n. 1470, † 1556); egli invoca la testimonianza dell'ultimo Guardiano del Convento di S. Giorgio, il Padre maestro Francesco Maria Barioni, il quale gli aveva assicurato « di aver « trovato scritto ne' Codici di quell'Archivio, e in lettera autografa dello stesso Noale « diretta a fra Martino Della Bastia Professor di Teologia suo parente (*in nota:* era « governator del Convento a' 13 Giugno 1525), nella quale accennavasi perfino il « valsente della pittura che ora adorna il Museo Clementino di Roma »; e nel manoscritto sulla chiesa e convento di S. Giorgio aggiungeva il particolare che « la spesa fatta a carico del benefattore fu di L. 100 ». — Il prezzo, assai meschino,

avuto riguardo all' entità e bellezza del dipinto, sarebbe un ulteriore argomento per prestar fede al padre Barioni ed al Rossi circa la data della lettera del Noalese a fra Martino Della Bastia, considerando che nel 1525, a soli 25 anni, Paris non poteva avere grandi pretese. — Alla « *Venice Art* » in Venezia è in vendita una copia di questo dipinto ma senza la Principessa; forse quella fatta eseguire dai Bembo, che, come si accenna nel rapporto del parroco Bellati, avrebbe dovuto prendere il posto dell' originale.

Fot. Anderson – Roma

71. ROMA - Galleria Doria-Pamphyli - 294.

Tela

Rinaldi 22

Marte, Venere ed Amore. — Sta in piedi la formosa Dea col gomito destro appoggiato ad un grosso ceppo; tiene in una mano una mela e posa l' altra sopra l' elmo di Marte. Indossa veste di veluto marezzato ed un sottile velo le copre il seno. A sinistra Marte scherza col piccolo Cupido; questi stende la mano per afferrare il frutto che Marte gli fa vedere dall' alto. — Nel ceppo havvi la segnatura: O. PARIDIS . — Due terzi di figura.

Bordono

Morelli così ne parla: « Nel terzo braccio (della Galleria) al n. 294, risplende « uno di quei magnifici quadri decorativi, ai quali Paris Bordone ebbe a dar mano « ripetutamente. Rappresenta Marte e Venere col malizioso Dio d'amore » Il quadro si distingue per potenza di tocco e di modellato, vivacità e lucentezza di colore, per la nobiltà dei tipi e per il rilievo delle figure che si staccano con rara efficacia dal fondo verde oscuro degli alberi dinanzi ai quali si svolge la scena. Sembra appartenere alla stessa epoca della « Seduzione » di Brera (1535 - 1540). — **Berenson, Burckhardt.**

Fot. Anderson – Roma

72. ROMA - Galleria Doria-Pamphyli - 404.

Tela

Ritratto di un poeta. — Il personaggio è veduto di fronte; tiene con una mano un ramoscello d' alloro e coll' altra si appoggia ad un parapetto di marmo grigio. — Mezza figura.

Crowe e Cavalcaselle compresero questo quadro nella categoria dei dipinti « attribuiti » a Tiziano, osservando che è tanto ripassato da non potersi, senza tema di errare, darne un giudizio. Fu rivendicato a Paris da **Morelli**, il quale nota che, sebbene assai guasto dal ristauro, lo si riconosce per opera indubbia del pittore trevisano « dalla mano caratteristica di lui, colle dita rigide, come pure dai caratteristici tocchi rosei nella carnagione ».

73.*) ROMA - Galleria Borghese - 119.

Tela; alt. m. 1.22 — larg. m. 1.48

Anderson 574

Venere, Antiope e Cupido. — A destra riposa Venere ignuda, sdraiata al suolo sopra un rosso manto che le avvolge la gamba destra. Dietro la dea, nel mezzo, il Satiro che stacca colla

destra un frutto da un albero. A sinistra un amorino che si allontana tirandosi fin sopra il capo il manto di Venere. — Fondo di paese, con alberi a destra, aperto a sinistra.

« Nei vecchi cataloghi questo dipinto era attribuito a Tiziano; da ultimo fu ascritto a Paris. Non sarebbe però delle opere sue più felici; le forme sono grossolane, rotonde, gonfie. Il satiro ha una gamba levata. Venere non s' adagia sul terreno e il drappo rosso che passa tra l' una e l'altra coscia divide in due la figura; il braccio destro della Vergine e anche il resto del corpo è mal disegnato ». Così il **Venturi** (*Il Museo e la Galleria Borghese;* Roma, 1893, p. 92). — Il **Morelli** l' aveva giudicato una brutta copia da Paris. Di recente **Ullmann**, senza pronunciarsi esplicitamente perchè il quadro sta troppo in alto per essere bene osservato, trovava che « lo scorretto disegno delle figure, il rosso smorto delle vesti, il paese medesimo e la forma affettata della mano indicano che si tratta piuttosto di una copia » (*Repertorium;* XVII. p. 163). — **Berenson** invece mostra di crederlo originale. — Il tipo della Venere dal volto tondeggiante e dalla fronte bassa è quello della Venere del Barone Giorgio Franchetti a Venezia. Anche la posa dell' amorino è identica; e vi ha pure affinità nel fondo di paese. La posa e le forme della Venere ed il particolare del manto che le avvolge la gamba destra rammentano la « Venere ed Amore » della I. R. Galleria di Vienna (n. 93). Ma notevoli sono le differenze nella fattura. L'amorino nel quadro di Roma non ha alcuna vivacità di espressione, le tinte del manto sono opache, e le pieghe non hanno le spezzature e le frequenti angolosità caratteristiche del Bordon; infine le carni della Venere mancano della morbidezza e delle mezze tinte nelle ombre che formano il pregio particolare dei suoi ignudi. D' altra parte i tocchi lucenti nelle frasche degli alberi del fondo indicherebbero la mano di Paris. L' ipotesi che il quadro sia uscito dalla bottega del maestro come opera della sua scuola, ci sembra ancora la più verosimile.

Fot. Braun - Parigi

74. ROMA - Galleria Colonna - 116.

Santa Conversazione. — Rappresenta la Vergine col Bambino, avente ai lati S. Gerolamo e S. Sebastiano.

Photo. Ander[illegible] 6496

Morelli: « meriterebbe di essere annoverata fra le migliori opere del maestro, se un barbaro ristauro non ne avesse compromesso il godimento. » — **Berenson.**

75. ROMA - Galleria Colonna - 92.

Sacra Famiglia. — La Vergine col Bambino sulle ginocchia, cui fanno corona S. Giuseppe, S. Elisabetta, S. Girolamo e S. Gio. Battista.

Già attribuita a Bonifazio Veneziano, fu rivendicata a Paris da **Morelli.** Secondo **Burckhardt** è una delle più belle opere del nostro pittore. — **Berenson.**

ROMA. - GALLERIA DEL CAMPIDOGLIO. 194. — *Battesimo del Redentore.* — Il quadro era conosciuto come opera di Tiziano fino dai tempi di Marcantonio Michiel, il quale nel 1531 così lo descriveva: « Tavola di San Giovanni che battezza Cristo nel Giordano, che sta in ginocchio sul fiume, con un bel paese e il busto di Zuane Ram, le cui spalle son rivolte allo spettatore; per Tiziano ». I sigg.

Crowe e Cavalcaselle (I. p. 266) credettero invece di ravvisarvi la mano di Paris, e furono seguiti da **Bode** (II. p. 764) *nota*). Ma così **Morelli**, come **Venturi** e **Berenson** tennero ferma l'antica attribuzione. — Senza dubbio il Bordon aveva in mente questo quadro quàndo dipinse il suo « Battesimo di Cristo », ora a Brera.

SCORZÈ. - PROV. DI VENEZIA. — *Chiesa parrocchiale; pala d'altare, S. Francesco in atto di ricevere le stimmate.* — Il Santo è a destra in ginocchio colle braccia allargate; guarda estatico la croce che appare fra le nubi. A sinistra seduto al suolo un vecchio frate francescano colla corona del rosario. Sul terreno un grosso volume aperto appoggiato ad un teschio. — **Federici** attribuì questo dipinto a Paris, ma a torto, perchè nulla vi è in esso che giustifichi siffatto giudizio.

Fot. fratelli Garatti - Treviso

76. SIENA - Accademia di Belle Arti - Sala IX. 9.

Tela; alt. m. 1.02 — larg. m. 1.32

Annunciazione. — A sinistra sopra un terrazzo, dinnanzi un magnifico portico, sta inginocchiata al suolo la Vergine presso un basso leggio coperto da ricco drappo, sul quale è aperto un grosso volume. Dietro il leggio, accovacciato, un cagnolino; nel mezzo del terrazzo un arcolaio ed una rustica sedia. Sbigottita Maria volge il capo a destra, d'onde sta per entrare l'Arcangelo che già appare in un'arcata del portico, librantesi nell'aria col mistico giglio nella sinistra e colla destra sollevata al cielo. — Il portico a triplice arcata aperta da tutti i lati, con doppio ordine di colonne, lascia vedere un pittoresco e verdeggiante paese.

Questo meraviglioso dipinto fu insieme a molti altri legato al Comune di Siena per l'Accademia di Belle Arti dall'antichissima famiglia senese Spannocchi. L'architettura lombardesca del portico, il tipo della Vergine che ricorda quello della pala di S. Girolamo della pinacoteca di Treviso, e lo studio che Paris mostra di avere fatto sulle due « Annunciazioni » di Tiziano, quella di Treviso del 1518 e l'altra della Scuola di S. Rocco a Venezia del 1525, non permettono di attribuire al quadro una data posteriore al 1535. — È certamente una delle opere più interessanti del nostro pittore, sia per la graziosa figura di Maria, spirante vita, il cui atteggiamento esprime come meglio non si potrebbe, il timore pudico ond'è tutta compresa all'avvicinarsi del messo celeste, sia per la bella prospettiva architettonica che rappresenta una felice concezione, oltre che per lo stile dell'edificio, per l'abile partito dell'esteso paesaggio attraverso le arcate. — **Berenson.**

Fot. Lombardi - Siena.

77. SIENA - Accademia di Belle Arti - 51.

Tavola; alt. m. 0.53 — larg. m. 0.78

La Vergine e un donatore. — A destra la Vergine, seduta, tiene in grembo il Bambino il quale sta ritto in piedi stringendo nella mano sinistra un uccellino; a sinistra, in ginocchio, un uomo, colle mani incrociate sul petto, guarda devotamente la Vergine. In mezzo un santo che dalla lunga forbice che tiene nella destra, mostra di essere il protettore dei sarti, S. Omobono. —

Dietro la Vergine, un drappo oscuro appeso a guisa di tenda ai rami di un albero; a sinistra, paese montuoso con un pastore sotto un albero che sta suonando un rustico istrumento. — Mezze figure.

Fu legato come il precedente dalla famiglia Spannocchi al Comune di Siena per l' Accademia di Belle Arti. — La presenza di S. Omobono colla forbice mostra che il committente — il devoto adoratore della Vergine — esercitava l' arte del sarto. La grande *affinità* che vi si scorge nei tipi della Vergine e del Bambino, nella forza del colorito e in parte nella stessa composizione, colla « Sacra Famiglia, S. Ambrogio e il donatore » di Brera induce a credere che appartenga allo stesso periodo, ossia all' epoca del viaggio di Paris a Milano verso il 1540. — Nel catalogo dell' Accademia senese erroneamente porta il nome di Palma il vecchio, mentre in realtà tutto in esso rivela la mano di Paris. — **Berenson.**

Fot. Lombardi — Siena

78. STETTINO (*Germania*) - Galleria.

Tavola di pioppo; alt. m. 1.22 — larg. m. 1.54

Venere giacente. — Giace la dea ignuda all' aperto sopra un roseo panno disteso sul terreno; un po' sollevata della persona si appoggia col braccio sinistro su bianchi guanciali. Sta alquanto di fianco a destra e guarda lo spettatore; il braccio destro è disteso sulla coscia, la mano prende il panno che le copre i fianchi. Ai suoi piedi un cagnolino di razza bolognese. — Fondo di paese; a destra una boscaglia. In distanza un pastore colla sua greggia.

Il quadro appartiene alla R. Galleria di Berlino che nel 1885 lo *affidò* in deposito alla Galleria provinciale di Stettino. Proviene dalla Collezione Solly (1821). Il **Waagen**, già direttore della Galleria di Berlino, pensava che fosse « la Venere » che secondo il Ridolfi, Paris aveva dipinto per Ottaviano Grimaldi di Genova. Abbiamo già dimostrato nel testo che Ridolfi deve avere equivocato scambiando per una Venere, il ritratto della « donna lascivissima » mandato da Paris al Grimaldi insieme al ritratto di lui. — È probabile invece che il Solly abbia acquistato il quadro nel Veneto ov' egli formò la maggior parte della sua ricca Collezione. Il **Crico** nel 1827 ricordava « una Venere che (Paris) dipinse per nobile famiglia « trivigiana e passò a Berlino, e da ultimo in Inghilterra ». (*Giornale sulle scienze e lettere* ecc.; XIV. p. 119). Sapendosi che nella Collezione Solly vi erano alcuni quadri che già avevano appartenuto alla Galleria Azzoni-Avogaro di Treviso, fra questi la « Pietà » di Pier Maria Pennacchi ora a Berlino, si potrebbe credere che la « Venere » di Stettino sia pure uscita da casa Azzoni-Avogaro. — L'essere dipinta su tavola indica che è opera dell' età relativamente giovanile del nostro pittore. — **Gronau.**

79. STOCCARDA - R. Galleria - 7.

Tavola centinata; alt. m. 2.22 — larg. m. 1.40

La risurrezione. — Cristo risorto s' innalza sopra una nube col vessillo della vittoria, circondato da una gloria di cherubini; alza gli occhi verso la mistica colomba che dall' alto irradia di

bianca luce la sua figura. In basso le guardie del sepolcro in svariati atteggiamenti. — Fondo di paese con colline e piccole figure in distanza. — È firmata.

Proviene dalla chiesa di S. Chiara di Murano, ove stava sull' altare a destra del coro; non dalla Chiesa degli Ognissanti di Treviso, come comunemente si ritiene. — Una lettera del can. **Moschini** a **Giuseppe Bianchetti** del 2 Luglio 1831, dal Bianchetti pubblicata nella 4ª edizione del suo discorso su Paris Bordone, (*Elogi ed altri scritti encomiastici;* Treviso 1864, p. 299), dà notizia di una tavola che aveva l' epigrafe « *O. di Paris Bordone,* in S. Chiara di Murano con Cristo « risorto reputata dal Zanetti opera bellissima di Polidoro. Nel qual caso » — prosegue il Moschini — « occorre riflettere che quella tavola si fe' condurre al « Bordone dal celebre giureconsulto Annoale che presso a quell' altare aveva eretto « un assai bel monumento al figlio che gli era morto nel terzo suo lustro d'età ». Lo **Zanetti** infatti ebbe ad attribuire al Polidoro veneziano (Lanzani) « una tavola in « S. Chiara di Murano con la risurrezione di Cristo assai maltrattata dal tempo »; egli aveva seguito il **Boschini** (*Miniere* ecc. p. 346), il quale nel testo indicò come opera di Polidoro « Cristo che risorge con i soldati confusi, a destra dell'altar maggiore della chiesa di S. Chiara di Murano ». Non si era però accorto lo Zanetti della rettifica che il Boschini aveva inserito nella errata corrige, ove si legge: « p. 346.3 opera di Polidoro, opera di *Paris Bordono* ». — Dietro lo Zanetti si continuò a considerare la tavola come appartenente al Polidoro. Nei rapporti semestrali presentati al Consiglio dei X dall' ispettore alle pubbliche pitture Gio. Battista Mengardi, dal 1779 al 1795, si parla ripetutamente della « tela (sic) rarissima « di Polidoro Veneziano della chiesa di S. Chiara di Murano », rappresentante la Risurrezione « ridotta in pessimo stato dal tempo e dall' impotenza » (sic), o, « quasi del tutto consunta » ; manifeste esagerazioni, dettate forse dal desiderio di procurare ad amici e colleghi l' occasione di un lucroso ristauro (*R. Archivio di Stato di Venezia; B. 909*). — Soppressa la chiesa ed il convento di S. Chiara nel 1810, troviamo la tavola della Risurrezione compresa in un elenco dell' **Edwards**: « 4 Agosto 1810 (data del ricevimento) n. 211. Polidoro Veneziano « — La Resurrezione del Salvatore — in tavola. Prima classe ». (*R. Archivio di Stato di Venezia ; B. 22*). Più tardi il quadro era capitato nella Galleria Barbini-Breganze di Venezia e fu descritto dallo **Zanotto** (*Pinacoteca Barbini-Breganze;* Venezia, 1847, p. 40), il quale ignorando forse l' antica attribuzione del dipinto a Polidoro e la sua provenienza dalla chiesa di S. Chiara, riconosciutolo per opera autentica di Paris, aveva arguito che provenisse dalla Chiesa degli Ognissanti di Treviso, ove secondo il **Rigamonti**, lateralmente all' altar maggiore c' erano « due « quadretti che rappresentano la Risurrezione di Nostro Signore », e secondo il **Federici**, sempre inesatto : « due quadri ; l'uno la Risurrezione, l'altro l'Ascensione ». Ignorava lo Zanotto che i due quadri, anzi quadretti, come bene li aveva definiti il Rigamonti, erano rimasti, come sono tuttora, in Treviso. — Il quadro pervenne a Stoccarda verso il 1850 per l' acquisto fatto della Galleria Barbini-Breganze da Guglielmo I Re del Würtemberg. — Nel testo si sono indicate le circostanze per le quali il giureconsulto Luigi Campagnari detto il Noalese s' indusse ad erigere un altare nella Chiesa di S. Chiara e le ragioni che ci fanno credere sia stata la pala dipinta fra il 1540 e il 1550. Il tentativo di drammatizzare l' azione colla mossa del soldato che sbigottito si muove a destra, ripetuto con qualche variante nelle due « Risurrezioni » degli Ognissanti che appartengono ad un periodo di

tempo ancora più inoltrato, non permetterebbe di far risalire il dipinto ad epoca molto anteriore a quella da noi indicata; lo stesso dicasi per i costumi dei militi, in particolare del soldato coll' elmo nella forma dei così detti « cappelletti » che mezzo sdraiato, a destra, volta la schiena allo spettatore, e dell' altro che dorme colla bocca aperta e col capo appoggiato alla tomba. — Fu ripulito di recente; ed ora, come nota il **Loeser**, rifulge in tutto lo scintillio della sua luce (*L' Arte;* II. p. 169).

Fot. Hoefle — Augusta

80. STOCCARDA - R. Galleria - 53.

Tela; alt. m. 0.75 — larg. m. 1.06

La Vergine col Bambino, S. Antonio abbate ed un donatore. — Sta la Vergine seduta a destra del quadro in atto di coprire col manto il Bambino che giace al suolo sopra un bianco pannolino. A sinistra è prostrato il santo abbate Antonio; con una mano si appoggia sul bastone, tiene l' altra sulle spalle di un giovanetto, il quale piega il ginocchio in atto di adorazione innanzi Gesù. — Il fondo del quadro offre la veduta di un colle coronato da alcuni edifizi.

Come gli altri dipinti veneziani della Galleria proviene dalla Collezione Barbini-Breganze di Venezia, ove portava il nome di « Fra Sebastiano dal Piombo ». (**Zanotto**; p. 120). Il Catalogo lo assegna a Paris, riteniamo con tutta ragione. — Ricorda le due « Sacre Famiglie con donatore, » di Brera (Legato Monti) e di Glasgow (n. 46), specialmente quest' ultima, che ha pure un S. Antonio abbate il quale tiene nello stesso modo una mano sulla spalla del devoto e coll' altra si appoggia sul bastone. — Il quadro è stato in epoca recente assai ritoccato; è forse per ciò che non parve originale nè a **Loeser**, il quale non ne parla (*L'Arte;* II. p. 169), nè a **Fabriczy** che in una gentile comunicazione direttaci esprime l'opinione sia opera di uno scolaro di Paris, non senza talento, che sapeva imitare il maestro. — **Frizzoni** ritiene per certo che sia di Paris, dell'età sua non troppo avanzata.

Fot. Hoefle – Augusta

81. STOCCARDA - R. Galleria - 11.

Tela; alt. m. 1.90 — larg. m. 2.50

Sacra Famiglia con S. Girolamo e S. Catterina. — Sotto un albero dal quale spiccano frutta due angeli, siede la santa famiglia. S. Giuseppe porge un pomo al Bambino. S. Girolamo è seduto dinnanzi alla Vergine mostrandole aperto un gran libro. Più da lungi è in piedi S. Catterina colla palma in una mano e la ruota nell' altra. — Fondo di paese alpestre con boscaglie.

Come prima nella Collezione Barbini-Breganze donde proviene (**Zanotto**; p. 46), così ora nel Catalogo della Galleria (ed. 1900) il quadro è ritenuto « Scuola di P. B. ». **Loeser** e **Fabriczy** osservano che il quadro, non eseguito dal nostro pittore, sembra però ispirato dalle sue opere; lo giudicano interessante perchè dimostrerebbe che Paris nei suoi viaggi in Lombardia si faceva aiutare da qualche

artista locale nei lavori commessigli. Così egli avrebbe potuto dar origine a certe opere in cui si trova la sua maniera combinata con quella di altri pittori delle città lombarde, in particolare del Moretto, la cui influenza sarebbe notevole in questo stesso dipinto. — La composizione del quadro è affatto simile a quella della « Sacra Famiglia » di Genova, opera autentica per quanto assai deperita, di Paris. **Frizzoni**, è d'avviso che non può essere una copia; « vi è troppo « impressa l'impronta dell'unghia del leone per pensare altrimenti ». Si tratta quindi della ripetizione di uno stesso soggetto. — Sì l'una che l'altra sono opere certamente dell'età provetta del maestro.

82. STOCCARDA - R. Galleria - 282.

Tela; alt. m. 0.66 — larg. m. 0.53

Ritratto di una donzella. — La bella giovane di florido aspetto, in abito giallo aranciato a scollatura quadrata, tiene fra le mani un canestrino ricolmo di rose; un'aurea catenella a doppio giro le cinge il collo. Guarda a destra ed ha le chiome ravvolte in una benda. — Fondo di verde fogliame.

Nella Galleria Barbini-Breganze di Venezia, donde proviene, era attribuito al nostro pittore (**Zanotto**; p. 42, n. 61-187). Il Catalogo della Galleria di Stoccarda (ed. 1900) lo considera soltanto « scuola di P. B. », ma il **Loeser** (*L'Arte;* II. p. 169) e con lui **Frizzoni** e **Fabriczy**, convengono potersi senza scrupolo assegnare allo stesso maestro. La conservazione ne è buona; ma pur troppo il quadro non è finito; mancano le velature del volto, il colore della veste è ancora opaco e i capelli pure non sono finiti. Il carattere dei toni è del tutto bordonesco, in particolare nelle carni e nel colore della veste. Il tipo e lo sguardo della giovane ricordano il ritratto di Cronberg e quello di Vienna (248). — È opera giovanile che rammenta le voluttuose figure di donna della pala d'altare di Sebastiano Luciani a S. Giovanni Grisostomo in Venezia.

Fot. Hoefle - Augusta

83. STOCCARDA - R. Galleria - 1.

Tela; alt. m. 1.10 — larg. m. 0.91

Ritratto di dama. — È una figura matronale. Sta in piedi e guarda a sinistra. Indossa un abito ricchissimo di stoffa damascata con collaretto increspato. Gioielli nei capelli, al collo, sul petto e agli orecchi; grossi anelli con gemme nelle dita ed una grossissima collana ai fianchi. Una pelle di martoro appesa alla cintola con una catenella d'oro. — Due terzi di figura. — Fondo architettonico.

Nella Galleria Barbini-Breganze era attribuito a Paolo Veronese (**Zanotto** p. 54-79-29); nel Catalogo della Galleria di Stoccarda si è mantenuta l'antica denominazione. — Secondo **Frizzoni** il quadro, sebbene molto sciupato, mostra ancora di essere, se non altro, l'ombra di un'opera poco ispirata di Paris. — Rammenta molto nella posa e nell'acconciatura della dama il ritratto di signora della Galleria Brignole-Sale di Genova (Sala V). Lo si può considerare anche per il costume come una delle ultime opere del nostro Pittore.

Fot. Hoefle - Augusta

84.*) STOCCARDA - R. Galleria - 56.

Tela; alt. m. 0.77 — larg. m. 1.17

L' Annunciazione. — La Vergine sta a sinistra prostrata innanzi ad un inginocchiatoio. A destra l' Angelo che le porta il lieto messaggio, tiene in una mano il candido giglio, mentre coll' altra accenna alla mistica Colomba. — Fondo di edifizi architettonici, e paese.

Nella Galleria Barbini-Breganze il quadro era attribuito a Paolo Veronese (**Zanotto**; p. 56 — n. 83–211); il Catalogo della Galleria di Stoccarda lo considera soltanto come « Scuola di P. Veronese ». **Frizzoni** crede di ravvisarvi la mano di Paris, per quanto — com' egli dice — « sia d'uopo quasi indovinarla, « causa l' alterazione dovuta al ristauratore. Lo sfondo ha le belle prospettive che « piacciono al nostro artista, colla sua pietra grigia di predilezione ».

85.*) STOCCARDA - R. Galleria - 138.

Tela; alt. m. 0.70 — larg. m. 0.98

Incontro di Maria e di S. Elisabetta. — Entro un bel campo con ruderi antichi, verdi praterie e fioriti colli, si vedono Elisabetta e Maria che stanno per incontrarsi.

Nella Galleria Barbini-Breganze (**Zanotto**; p. 42, n. 59-51) il quadro portava il nome di Paris; ora lo si considera soltanto « Scuola di Paris Bordone » (Catalogo; ed. 1900, p. 21). **Frizzoni** è d'opinione che sia opera originale del trivigiano, sebbene apparisca molto annerito dal tempo e da infausti ritocchi; egli osserva che « il fondo a cespugli cupi » ha tutti i caratteri dello stile di Paris.

86.*) STOCCARDA - R. Galleria - 18.

Tela; alt. m. 0.75 — larg. m. 1.06

Riposo nella fuga in Egitto. — Siede la Sacra Famiglia vicino ad alcuni alberi formanti viale che conduce ad una città. S. Giuseppe porge alla Vergine il Bambino. Dietro ad essi riposa il giumento. Da lungi vedesi un uomo a cavallo che si dirige verso la città.

Nel Catalogo, come prima nella Galleria Barbini-Breganze (**Zanotto**; p. 44, n. 65-267), il quadro è attribuito a Paris. Secondo **Fabriczy** sarebbe un lavoro scadente di qualche pittore di provincia, nella maniera di Giacomo Bassano. Secondo **Frizzoni** il dipinto è troppo rifatto per poter dare un giudizio sicuro sul suo autore; « il tocco degli alberi se non altro accenna a Paris ».

STOCCARDA. - R. Galleria, 70. — *Tela; alt. m. 1 - larg. m. 0.86.* — *Ritratto di giovane in costume veneziano.* — Mezza figura. Così nella Galleria Barbini-Breganze (**Zanotto**; p. 46, n. 66-172) come ora a Stoccarda, viene considerato « Scuola di P. B. ».

STOCCARDA. - R. Galleria, 95. — *Tela; alt. m. 0.85 - larg. m. 77.* — *Cristo che porta la croce.* — Mezza figura. Attribuito a Paris nella Galleria Barbini-Breganze (**Zanotto**; p. 42, n. 58–21), continua a portarne il nome, sembra, senza ragione.

STOCCARDA. – R. GALLERIA n. 219. — *Tela; alt. m. 0.47 – larg. m. 0.36.* — *Cristo che porta la croce.* — Il quadro viene dalla Galleria Barbini-Breganze (**Zanotto**; p. 42 – n. 61-187) ove era attribuito a Paris; denominazione che gli viene mantenuta a torto perchè non è che una imitazione del « Portacroce » di Giorgione, già in casa Loschi, a Vicenza.

STOCCARDA. - R. GALLERIA n. 155. — *Tela; alt. m. 1.10 – larg. m. 0.90.* — *Ritratto del poeta Francesco Bembo.* — Nella Galleria Barbini-Breganze (**Zanotto**; p. 44, n. 63-242) portava il nome di Paris; a Stoccarda lo si considera soltanto come « Scuola di P. B. ». — Certamente non è opera del nostro pittore.

87. STOCCOLMA (*Svezia*) - Collezione della contessa F. von Rosen.

Tela; alt. m. 1.35 – larg. m. 1.18

Giove ed Io. — Giove è seduto nelle nubi e tiene Io sul suo ginocchio sinistro. La bella testa della ninfa è inquadrata da ricca capigliatura biondo dorato; ella cinge Giove col suo braccio destro e colla mano sinistra tiene sollevato sopra il suo capo il verde mantello di lui. — Firmato: O. PARIDIS BORDONO.

Il quadro è stato portato in Svezia, dicesi, dall' Italia, dal pittore L. Masreliez; fu dapprima in possesso della famiglia Aspelin, dalla quale pervenne alla contessa Von Rosen. — La figura di Giove è forte e muscolosa, di carnagione tendente al bruno; quella della Ninfa è più molle e di tinta più chiara. La composizione è graziosa, e l' assieme di nobile carattere, sebbene il soggetto per sè stesso e più ancora le pose appariscano alquanto arrischiate. — Il quadro ha subito nella prima metà del secolo XIX un ristauro per il quale fu ricoperto di un nuovo strato di pittura. — Secondo il Vasari il soggetto di « Giove con Io » fu trattato da Paris durante il suo viaggio in Francia per il cardinale di Lorena. Se veramente il quadro di Stoccolma viene dall' Italia, si dovrebbe credere che fosse una ripetizione di quello eseguito per il Cardinale; ma le notizie della sua provenienza non sono sicure, e non si può quindi escludere che questo sia il quadro ricordato dal Vasari. Quanto all' epoca del viaggio di Paris in Francia, ci riportiamo a quello che abbiamo detto nel testo; solo quì aggiungiamo che ove si potesse precisare che il quadro di Stoccolma fu dipinto per il card. di Lorena, l'esame del quadro stesso potrebbe fornire qualche elemento per la risoluzione delle questioni che si connettono col viaggio in Francia. — (*Catalogue raisonné des tableaux anciens inconnus jusq' ici dans les collectiones privées de la Suéde,* per Olof Grauberg; — Stoccolma, 1886. I. p. 274). — Dobbiamo la notizia di questo quadro al **Dott. Gronau** di Berlino.

88. STRASBURGO - Museo artistico - 10.

Tavola; alt. m. 1.27 – larg. m. 1.85.

La Visitazione di Maria ed Elisabetta. — A destra la Vergine e S. Elisabetta che stanno favellando; a sinistra il Bambino e S. Gio. Battista si trastullano. Al secondo piano S. Giuseppe

che dorme. — Fondo di paese con colline, pastori e greggie. — È segnato: PARI....

Fu acquistata a Londra per mezzo del **Dott. Bode**. — Secondo **Loeser**: « È « cosa andante di questo maestro non sempre del tutto coscienzioso. È stata ridi- « pinta qua e là in modo sensibile; il paesaggio, la veste di S. Giuseppe e la figura « di S. Elisabetta hanno perduto i loro *valori* di modo che le teste non vanno più « d'accordo coi relativi corpi. » (*I quadri italiani nella Galleria di Strasburgo; Arch. storico dell'arte;* 1896). — Il quadro potrebbe essere quello che collo stesso soggetto stava all'altar maggiore della piccola chiesa della Misericordia di Noale ed era stato dipinto da Paris verso il 1530 per commissione del Noalese, fondatore e patrono di quella chiesa e annesso monastero. — **Berenson.**

89. TAIBON (*prov. di Belluno*) - Altare maggiore della Chiesa Parrocchiale.

Tavola centinata; alt. m. 2.25 – larg. m. 1.51

Santa Conversazione. — In trono, al sommo di una scaléa, sta la Vergine che sul palmo della sua destra sostiene in piedi il Bambino; questi si protende innanzi a sinistra per porgere il mistico anello a S. Caterina. Fa riscontro a costei S. Elisabetta. Più in basso, in piedi presso la scaléa, a sinistra, S. Cipriano vescovo in atto di leggere un libro aperto, e S. Cornelio papa a destra che alza la faccia e guarda sorridente Gesù. In alto nelle nubi due cherubini. — Sullo specchio del secondo gradino si legge: PARIS BORDONVS F. — Figure due terzi del naturale.

È ricordata, imperfettamente come il solito, dal **Federici**: « Villa di S. Cipriano presso Agordo, pala ». Nel 1858 ne faceva menzione il **Dott. Alvisi Giuseppe** (*Illustrazione del Lombardo Veneto; Provincia di Belluno,* II. p. 789): « Taibon-Chiesa; « non si passi senza ammirare all'altar maggiore la bella pala di Paris Bordone, « rappresentante i Santi Cipriano e Cornelio con altri ». Più di recente **Ottone Brentari** (*Guida Storico Alpina di Belluno-Feltre;* Bassano, 1887 p. 276): « Taibon « (m. 617). Nella piccola chiesetta si ammira, assai bene conservata, la pala dei SS. « Cornelio e Cipriano di Paris Bordone che dimorò a lungo fra questi monti o « bandito da Treviso come vorrebbe la tradizione o sottrattosi volontariamente ai « sospetti della Repubblica e tenendosi quì nascosto, lasciando correr la voce d'es- « ser fuggito in Francia. I cinque altari sono di legno, con orrende statue che « fanno parer ancor più belle le paradisiache teste di Paris ». — La composizione di questo dipinto presenta grandissima analogia colla grande pala di S. Maria dei Battuti ora a Berlino, sì da poterlo considerare come una ripetizione di questa, ridotta a più piccole proporzioni, e colla sostituzione di qualche santo. — Come nelle altre « Sante Conversazioni » di Paris, si ammirano nella pala di Taibon la lucentezza e il brio delle tinte, la grazia della Vergine e del Bambino ed il religioso fervore onde si mostrano animati i santi, stretti in relazione spirituale colla Vergine e con Gesù.

Fot. Simoni — Belluno

90. TORINO - R. Pinacoteca - 571.

Tela ; alt. m. 1.18 — larg. m. 0.91

Ritratto di giovane donna. — Siede presso un tavolo; col capo inclinato a destra guarda fuori del quadro. Ha nudi il petto e le braccia e tiene colla destra un canestro ricolmo di ciliegie. Sopra il tavolo a destra due garofani in un vaso ; a sinistra uno scojattolo legato. — Due terzi di figura, grandezza naturale.

Proviene dalla Collezione del Marchese Durazzo di Genova, che lo vendette al re di Sardegna nel 1824. — A **Jacobsen** parve solo una copia (*Arch. Stor. dell' arte ;* 1897. p. 131). Il Catalogo della Pinacoteca, di **Alessandro Di Vesme** (1899 p. 161) lo considera come opera autentica. — Certe scorrettezze nel disegno, la poca vivacità dello sguardo, la nessuna lucentezza dei capelli ondulati e la durezza delle pieghe ci inducono ad accettare il giudizio di Jacobsen. L'originale sarebbe il ritratto di giovane donna segnato P. B., esistente nei depositi dell' I. R. Museo di Vienna, testè riconosciuto dal Direttore Sig. *Schäffer* come opera genuina di Paris.

Fot. Anderson — Roma

91. TREVISO - Cattedrale; secondo altare della navata sinistra.

Tela centinata ; alt. m. 2.78 - larg. m. 1.82

S. Lorenzo ed altri quattro santi. — Sotto la volta di un portico schiudentesi da lungi in aperta campagna, sorge ritto sopra un piedestallo marmoreo S. Lorenzo cogli indumenti di diacono ; appoggia la destra sulla graticola e volge la sinistra verso il petto. Alza gli occhi al cielo donde discende un angelo con una corona. A destra S. Pietro colle simboliche chiavi e S. Girolamo coperto al mezzo della persona con drappo purpureo ; a sinistra il Battista coperto con ispida pelle e S. Sebastiano ignudo, legato ad una colonna.

Viene dalla chiesa di S. Lorenzo, ove era all' altar maggiore « in pietra istriana con quattro colonne di nero e bianco orientale » (**Cima**). A piedi dell'altare eravi la tomba che il Rettore della chiesa Bernardo de Gastaldis si era preparata nel 1547. Sapendosi che Paris fu in stretti rapporti col Gastaldis che nominò suo procuratore nel 1555 (*V. Doc.* XXV), si può pensare che la pala gli sia stata ordinata, d' iniziativa del Rettore della chiesa, dai parrocchiani. — Soppressa la chiesa per decreto 20 Dicembre 1810, la tavola cadde in proprietà del demanio. Ma quando nel Gennaio 1811 vennero a Treviso i delegati della Corona, Appiani e Fumagalli, per scegliere i quadri da spedire a Milano, trovarono che la chiesa era ancora aperta al culto ; pur comprendendo la pala di S. Lorenzo nell' « elenco dei quadri appartenenti a Corporazioni e Chiese soppresse, scelti dai delegati », in conformità alle istruzioni che avevano ricevuto, dichiararono di sospendere provvisoriamente il trasporto. Alcuni anni dopo, chiusa di fatto e demolita la chiesa, la pala passò in deposito nella Cattedrale. Fu probabilmente nell' occasione in cui la si collocò sull' altare dirimpetto all' « Adorazione dei pastori », che per un senso esagerato di simmetria fu allungata coll' aggiunta di un pezzo di pavimento (alto cent. 57) ove

sono dipinti due angeli prostrati al suolo colle braccia incrociate in atto di preghiera. — Nel carteggio relativo all'« Adorazione dei pastori », l'**Edwards**, per dimostrare che la città non aveva ragione di insistere tanto per trattenere quella pittura, indica fra i quadri trivigiani di Paris « un'altro in S. Lorenzo, pittura questa di tutto gusto, « nella quale avvi con altri santi un S. Sebastiano, figura nuda che se vero è do- « versi nei Licei far collezione di preziose pitture, starebbe forse meglio in quella « raccolta che sopra l'altare » *(V. Doc.* XXXVIII); ove si vede come l'Edwards, tutto infervorato nei suoi progetti per la costituzione di una pubblica Galleria, e presago forse di imminenti nuove soppressioni, si facesse già in anticipazione a predisporre il riparto delle spoglie. Del resto egli aveva ragione di considerare il nudo del S. Sebastiano come meritevole di servire per oggetto di studio nelle scuole di pittura. È forse il più bel nudo virile che si conosca del nostro pittore; superiore per eleganza di forme a quello pur tanto celebrato del S. Sebastiano nella tavola di S. Maria dei Battuti di Belluno, ora a Berlino. In questa figura, più forse che in ogni altra, si vede lo studio che Paris, uscito dalla scuola di Tiziano, fece sulle opere di Giorgione. — Il quadro ha sofferto assai in conseguenza di cattivi ristauri. — La composizione simmetrica sul gusto delle « Sante Conversazioni » belliniane, la varietà delle tinte che pur offuscate dal tempo e dai subiti maltrattamenti, rivelano l'originario brio e lucentezza, la precisione del contorno e l'accuratezza del disegno, caratterizzano quest'opera come appartenente all'età giovanile del nostro pittore. — **Berenson.**

Fot. fr. Garatti eseg. per l'Esp. Bordoniana – Treviso

92. TREVISO - Cattedrale; secondo altare della navata destra.

Tela centinata; alt. m. 3.35 – larg. m. 1.82

Adorazione dei pastori. — La Vergine in ginocchio si china per avvolgere nei candidi pannolini il Bambino che ignudo giace sopra una cesta di vimini rovesciata. Dietro il Bambino S. Giuseppe che colla mano destra si appoggia ad un lungo bastone e porta la sinistra sulla nuda spalla di un pastore prostrato d'innanzi a Gesù, con un agnello sotto il braccio. Alla sinistra, in piedi, un uomo, forse un pastore, che nasconde una botticella dietro le reni, ed una giovane donna che si accosta a Gesù tenendo tra le mani un cestello con entro due colombe. A destra due personaggi dall'aspetto distinto, un uomo ed una donna, in atteggiamento devoto. — Nello sfondo a destra, in iscorcio, la capanna cogli animali. Più in distanza un monte sulle cui pendici si vede sfilare la carovana dei Magi; più in alto, nel cielo, un gruppo di angeli che cantano la gloria nell'alto dei cieli al Signore, la pace in terra agli uomini di buona volontà. A sinistra ruderi di colonne ed un arco ornato a cassettoni e rosoni.

Apparteneva alla chiesa di S. Francesco dei Minori Conventuali, ove adornava l'altare dei Rovero. « Vicino la Porta piccola v'è un'altare della Nobil Casa di « Rovero, la Pala del quale rappresenta la natività di Nostro Signore, ed anco un « Cavaliere di detta Casa con la Consorte, preziosa opera di Paris Bordon Nobile « Trevigiano » **(Rigamonti)**. Si è già accennato nel testo che i due committenti

ritratti nella pala sono il cavaliere Alvise di Rovero e la moglie sua Aurelia Pola, e che l'altare fu eretto verso il 1550. — Il **Federici**, sempre inesatto, narra che « la testa di S. Giuseppe » — doveva dire quella dell'Alvise di Rovero — « da « un pittore oltremontano che ne faceva la copia della pala venne tagliata, ponen- « done un'altra con ogni artificio, ma discoperto il furto, fu riacquistata e « rimessa ». Ciò dovrebbe esser avvenuto quando la pala si trovava ancora a S. Francesco e prima del 1797, perchè il **Crico** fa merito alla « veneta polizia » di avere ricuperata la testa involata. Il fatto aveva commosso la città per la duplice offesa recata ad un celebrato dipinto del massimo pittore trivigiano, e alla nobile famiglia Rovero, una delle più illustri della Marca. Ancora nel 1829 il **Crico** deplorava il rattoppamento colle tracce del « sacrilego furto » *(Indicazione delle pitture esistenti nella città di Treviso)*, e lo stesso anno **Pietro Soletti**, sotto lo pseudonimo di Erifante Eritense, celebrando in esametri latini la collocazione della pala sull'altare in Duomo, ripeteva il racconto del furto della testa, colorandolo a guisa di leggenda, come se il ladro — uno straniero — fosse stato quì mandato a bella posta da regioni oltramontane a compiere la nefanda mutilazione ed a portare seco quel frammento « *in regna... Barbarica et terras alio sul sole jacentes!* » *(Carmen calamo Hœriphantis Hœritensis de picta Paridis Bordoni tabula affabre conditum*; Treviso, 1829). Lo stesso Soletti narra un particolare del quale non havvi notizia negli scrittori trivigiani che lo precedettero; Paris avrebbe dipinto la pala nel palazzo dei Rovero, presso i quali era ospite.

Non minor egisti Roveræ gentis in aede
Hospes, rara tibi dives dedit otia limen.

Non sappiamo a quali fonti il vate attingesse; ma poichè dal carteggio **Edwards** appare che i Rovero presentarono al Governo Austriaco i documenti che avrebbero dovuto comprovare il loro diritto sulla pala, si potrebbe pensare che fra questi documenti vi fosse l'atto di commissione stipulato in casa Rovero e forsanco qualche notizia sulle spese di cibarie e alloggio sostenute dal committente. Non ci dissimuliamo però che l'ipotesi più verosimile è che si tratti di un'amplificazione poetica del Soletti per adulare la nobile famiglia. Chiusa e ridotta a caserma la chiesa durante la prima invasione francese (1797), i Rovero, come si disse, rivendicarono la proprietà del dipinto presso il Governo Austriaco succeduto ai Cisalpini dopo Campoformio; ma le loro istanze furono respinte. Ciò avvenne nell'Agosto 1804; come risulta dalla relativa posizione esistente nell'archivio del Comune *(XXI. n. 357. B. Ecclesiastica, 1803-1804)*. Nel testo si è accennato largamente alla questione sorta nel 1808 fra la città, spalleggiata dal Prefetto Scopoli, che voleva trattenere il quadro per ornare la sala della Accademia di disegno e pittura allora istituita, ed il delegato della Corona, Pietro Edwards, il quale lo reclamava per la Galleria di Venezia. Secondo l'autore delle « *Illustrazioni critiche della Pinacoteca Trivigiana* » (Treviso; ed. Paluello 1834), che crediamo sia **Francesco Zanotto,** il quadro sarebbe stato « riacquistato... dalla francese violenza per li diritti accam- « pati dalla nobile famiglia di Rovero e poi dalla splendida pietà della stessa a « questa Cattedrale donato ». Ma nè il **Crico,** canonico della Cattedrale, nè il **Soletti,** che pure rammentano con onore i Rovero, fanno cenno della rivendicazione da essi realmente conseguita del dipinto e della successiva donazione alla Cattedrale; ond'è a dubitarsi che lo Zanotto sia caduto in equivoco credendo di trovare una relazione tra le pretese avanzate dai Rovero nel 1804 ed il passaggio della pala dalla soppressa chiesa di S. Francesco alla Cattedrale.

Non erano trascorsi tre anni dalla riapparizione del dipinto « — *Post obli-* « *tam annis et largo pulvere mersam, Protulit e tenebris ecc.* » (**Soletti**), — che di notte tempo un nuovo ladro staccava ancora una volta la testa dell' Alvise di Rovero e la rubava insieme alla « Processione del Santissimo » di Lodovico Fiumicelli. Il caso è narrato dalla « Gazzetta Privilegiata di Venezia » del 26 Agosto 1830 n. 192 : « Nella notte del dì 13 corrente Agosto, nella Cattedrale di Treviso venne « involata la tela di un quadro che rappresenta la piazza della stessa Cattedrale... « ed una processione del SS. Sacramento .... Nella stessa notte si tolse via di « netto con forbice la testa di una tra le varie figure dipinte nella pala della nascita « di Gesù Cristo opera distinta del celebre Paris Bordone pittore trivigiano, figura « di cui scorgevasi il ritratto del cav. Alvise di Rovero, benemerito ordinatore della « stessa pala. La testa dimostra un uomo di 40 anni circa, di tinta brunastra, con « nera barba e neri capelli... Il Rev. Capitolo della Cattedrale di Treviso... offre « il premio di Lire aust. 200 alla consegna delle due pitture testè indicate ». Ma questa volta, non ostante il premio promesso, il ladro non si lasciò scoprire e la testa non potè essere ricuperata. — Il quadro ha sofferto assai; lo **Zanotto** c' informa che dopo ricuperato, com' esso credeva, dalla famiglia Rovero e donato alla Cattedrale, « giacque lungo tempo siccome per l' addietro in un nuovo e fatale « abbandono; finalmente fu risoluto di richiamarlo al primiero splendore, ma non « riuscì felice il ristauro ». Le tinte sono offuscate ed hanno perduta l' originaria lucentezza, il colore in molte parti è cresciuto; tutto il fondo della capanna è così ottenebrato che appena s' intravedono i contorni. Con tutto questo si fa ammirare per la bella composizione, per la grazia e nobiltà dei tipi, al punto da far dire allo Zanotto che « di questi pregi Paride si piacesse oltre il convenevole, non « ci lasciando distinguere in sì diversa condizione di persone una certa varietà di « caratteri » ; osservazione che qui ha del pedantesco non sapendosi come potesse il Bordon introdurre in « un' adorazione dei pastori » personaggi dall' aria severa o dallo sguardo burbanzoso. Se l' avesse fatto il pedante si sarebbe messo a gridare alla stonatura! — Il **Boschini** fa dire al suo « Senatore Venetiano deletante soto nome d' Ecelenza »

So che a Treviso in Giesia a san Francesco
Ghè la Natività di Gesù Christo
Sur una pala, che no' fu mai visto
Colorito sì vivo e cusì fresco.

(Carta del navegar; p. 254)

Del conto che ne faceva l' **Edwards**, è prova la sua insistenza nel reclamarlo per la Galleria di Venezia. — **Burckhardt** dice ch' è uno dei capolavori di Paris, di splendido colorito il tutto nella maniera di Giorgione (?). — Il rattoppo quadrato della tela onde fu rubata la testa, nella vana speranza d' un ricupero stette per più di sessant' anni segnando col color oscuro la lacuna, e offendendo collo sconcio la vista. Da poco il pittore viennese Cav. Enrico Rheinart, vi ha dipinto una nobile testa, la quale se non supplisce certo alla perdita dolorosa, toglie almeno il cattivo effetto nel quadro d' una figura senza testa. Anche del quadro così interessante del Fiumicelli non si ebbe più notizia, nè comparisce in raccolte europee, sicchè è a credere che il ladro, riconoscendo il pericolo di venir scoperto, l' abbia distrutto.

Fot. Alinari - Firenze

93. TREVISO - Cattedrale; sagrestia dei Canonici.

Tavola; alt. m. 0,87 - larg. m. 1,29

Alcuni sacri Misteri. — A destra, al piano terreno di un edifizio di elegante architettura lombardesca, la Vergine riceve il divino messaggero. Nel mezzo, addossata a quell'edifizio ed alquanto in arretrato la capanna di Betlemme col Bambino neonato giacente sovra un cesto di vimini, adorato dalla Madre. A sinistra paese montuoso; ad una certa distanza la Risurrezione del Salvatore colle guardie del sepolcro tramortite. Più in là in cima ad un monte verdeggiante la Trasfigurazione. Una grande quercia che sale fino al sommo del quadro divide il monte e la parte di cielo con effetto di sera in cui si svolge il mistero della Trasfigurazione, dai monti e dal cielo più illuminato ove si vedono a grande distanza l'Assunzione della Vergine, la Deposizione della Croce, la venuta dei pastori, dei Magi ecc. — Nel piedestallo di una colonna della casa di Nazaret è disegnato lo stemma della famiglia patrizia veneziana Salomon, e vi è un cartellino per iscrizione, ma nulla vi fu scritto.

La tavola è collocata nella elegante cornice marmorea con piccole colonne che stava sopra l' altare per il quale fu dipinta verso il 1550, di commissione del canonico Andrea Salomon, Vicario del Cardinale Luigi Pisani, vescovo di Treviso. L' altare era addossato ad uno dei grandi pilastri mediani del vecchio Duomo, vicino al pulpito. Il **Cima**: « Nella navata maggiore, cioè vicino al Pulpito, si vede « il piccolo Altare degli Innocenti (così detto per le Reliquie), ma che rappresenta « vari misteri, cioè l' Assunzione, l' Annunciazione, la Natività di Nostro Signore, « la Resurrezione, l' Adorazione dei Maggi (?) e il Signore al Calvario; opera « cospicua di Paris Bordon Nobile trivigiano ». Ricostruita la cattedrale nella seconda metà del secolo XVIII, l'altare col dipinto fu trasportato nella sagrestia dei Canonici. Viene ricordata, con poca precisione, da **Vasari**: « Nel Duomo della « detta città (Treviso) fece in una tavola nel mezzo della chiesa, ad istanza del « Sig. Vicario la natività di Gesù Cristo e appresso una Resurrezione ». — È uno dei quadretti del nostro Paris che destano maggiore interesse. Già il **Lanzi** segnalava: « nel Duomo della città, que' misteri evangelici in una tavola compartita in sei « gruppi, credo, per compiacere chi la volle così; ne' quali sembra compendiato in « poco spazio quanto di più ameno, di più leggiadro, di più bello aveva sparso in « tutte le sue tele ». E lo **Zanotto**: « quanto alla composizione del quadro non « c' è chi non debba ammirare il singolare ingegno dell' autore. I molteplici sog- « getti e i diversi anacronismi... non che tornino a biasimo dell'autore fanno anzi « una grandissima parte della sua lode, che seppe congiungere ai precetti dell'arte « tanti e sì disparati argomenti. Quanti sono i soggetti, tanto sono i gruppi del « dipinto e tal ci ha distanza fra loro e distinzione che per altrettanti quadri tener « si potrebbero. Il savio avvedimento di Paride coll' eccellenza dell' artificio e col « maestrevole gioco della luce valse sì ad accordare insieme situazioni ed accidenti « così svariati, che non riuscì per alcuna guisa alterata la generale armonia »; dopo aver notati alcuni errori di disegno, « poche macchie che sfuggono all'occhio « del riguardante alla vista di quelle stupefacenti bellezze », prosegue il critico notando che « alla vaghezza, varietà e robustezza delle tinte lucide, nette, pastose e

« trasparenti egli congiunse in questa tavoletta una diligenza, un amore di pennello « nel distribuirle. Tutto egli condusse con grande avvedimento e finezza, senza « mai uscir di natura, perfin gli accessori, le fabbriche e le ultime macchiette dei « suoi meravigliosi paesaggi » (*Illustrazioni critiche sulla Pinacoteca Trivigiana;* Treviso, 1834, p. 29). — A questo assennato giudizio poco possiamo aggiungere. Solo notiamo la grande armonia dei toni che domina in questa così *difficile* composizione. Meraviglioso è l' *effetto* del cielo azzurro intenso attraverso la bifora e la finestra ad occhio di bue della casa di Nazareth, e l'apertura della capanna di Betlemme; azzurro che va gradatamente illuminandosi allo scoperto per oscurarsi di nuovo nell'estremo tratto a sinistra ove s' innalza il monte Tabor. — Nell' inventario della Collezione dell' arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria († 1662) compilato nel 1659, figura segnato al n. 278 un « paese « colla Nascita, la Crocifissione, la Risurrezione di Cristo e in alto la SS. Tri- « nità...; *originale di Paris Bordon* », che è probabile fosse una ripetizione, con qualche variante, del quadro dei Misteri di Treviso; non se ne conosce il destino.

Fot. Garatti eseguita per l' Espos. Bordoniana - Treviso

94. TREVISO - Pinacoteca Comunale - Sala III, 73.

Tavola; alt. m. 0.88 - larg. m. 1.08

Sacra Famiglia. — A destra la Vergine seduta tiene fra le braccia il Bambino che si volge in atto di benedire S. Giuseppe. Questi è a sinistra alquanto discosto e guarda con tenerezza il Bambino. — Da un' apertura a destra paese con ruderi architettonici. — Mezze figure.

Il quadro è di proprietà dell' Ospitale Civile di Treviso, la cui rappresentanza, non sono molti anni, l' *affidò* in deposito alla Pinacoteca Comunale, insieme all' « adorazione dei pastori » del Capriolo, e ad altri due minori dipinti. Probabilmente i quattro quadri erano pervenuti all' Ospitale con qualche eredità; ma le nostre indagini negli archivi per stabilirne la provenienza riuscirono infruttuose. — Fu, ed è ancora nella Pinacoteca attribuito a Palma il vecchio. Il **Rigamonti**: « Al di sopra « ove siedono li sigg. Pressidenti di detto Ospitale si vede un quadro rappresentante la B. Vergine « con il Bambino Gesù e S. Giuseppe; opera celebre di Giacomo Palma il vecchio »; ed il **Crico**: « Ospitale Civile. — Sacra Famiglia di Palma il vecchio » (*Indicazione delle pitture ecc.*). Lo **Zanotto**, nel darne una intelligente ed accurata descrizione, aggiungeva: « Nella collezione Scarpa a Motta si ritrova in tela della precisa « grandezza del quadro del Palma, questa medesima opera ripetuta e vuolsi di mano « di Girolamo Romanino. Quale dei due è l'originale e quale la copia? » (*Illustrazioni Critiche ecc.;* Treviso, 1834, p. 29); lo scrittore era d' avviso che l'originale fosse quello di Treviso e che il quadro della Galleria Scarpa fosse « cosa non ispregevole, benchè di forza più debole ». Quest' ultimo proveniva dalla Galleria di Modena e il prof. Scarpa l'aveva avuto dal sig. Ceretti prof. di eloquenza a Modena stessa. È noto che la Galleria Scarpa fu venduta a Milano nel 1895. Nel *Diario* di **Emanuele Cicogna** (*Scart. LXV. p. 6550*) si legge sotto la data del 20 Ottobre 1859: « Vidi una bella Madonna col Bambino in una delle stanze dell' Ospitale. Tutti

« fin' ora la ritennero di Palma il vecchio; ma qualche tempo fa giunto a vederla « il marchese **Selvatico** col ristauratore **Paolo Fabris** la dissero di Paris Bordone ». È probabile che il giudizio del Selvatico e del Fabris fosse giunto alle orecchie dei sigg. **Crowe** e **Cavalcaselle**, i quali convennero che il quadro è opera genuina di Paris; quanto al dipinto della Galleria Scarpa espressero la stessa opinione dello Zanotto, che cioè era una copia *(II. p. 463)*. Il giudizio degli storici dell' arte fu seguito da **Morelli**, **Frizzoni** *(Arch. Stor. dell' arte;* 1895*)* e **Berenson**. — Lo **Zanotto**, rilevati alcuni difetti di disegno, osservava: « Il quadro per un moderno ristauro « sofferse uno sciupio generale, e noi perciò non possiamo dare assoluta sentenza « sulla incertezza di alcuni contorni e sulla durezza di certe mezze tinte verdastre « un po' troppo risentite, massime in tutto il torso del bambino e nella parte « ombrata della faccia della madre non bene ragionata e non avente quella lucidità « tutta propria della tavolozza dal Palma. Sotto il punteggio del ristauratore ci « sembra tuttavia di travedere un' opera tutta dipinta con molto buon gusto e « condotta con finezza e pari ingegno. Principal bellezza di questo lavoro è la forza « del colorito ne' toni delle tinte lucide e trasparenti, nei lumi, nelle ombre e nella « soavità e dolcezza de' paesaggi, onde la composizione riesce di tale armonia e « robustezza che sommamente diletta ». — La Vergine ha forme matronali, ed è affine a quella della « Sacra famiglia » di Siena. La posa del Bambino ricorda il Bambino della « Sacra Famiglia » di Glasgow (n. 45). Bordoneschi il rosa pallido dell' abito e l' azzurro smagliante del manto della Vergine. Il risvolto giallo del manto, l' impasto brillante delle tinte, il paese appena sbozzato con le montagne azzurre in distanza senza gradazioni di tinte, e le accennate affinità colle « Sacre Famiglie » di Siena e di Glasgow, caratterizzano questo dipinto come opera molto giovanile.

95. TREVISO - Pinacoteca Comunale - Sala III, 44.

Tela; alt. m. 2.80 - larg. m. 1.67

Santa Conversazione. — In aperta campagna, sopra uno zoccolo marmoreo, adorno di figure a bassorilievi e fregi troneggia nel mezzo la Vergine; si piega a sinistra facendo arco della persona verso S. Girolamo in atto di consegnargli il cappello cardinalizio; colla destra tiene una mela. Il Bambino si china esso pure appoggiandosi colla mano sinistra sulle ginocchia della Madre. Sul davanti, al primo piano a destra S. Gio. Battista, coperto i fianchi da una veste di color verde-oscuro, porta sulle braccia un candido agnellino e tiene la lunga croce. A sinistra S. Girolamo con un drappo biancastro ai lombi e il manto rosso a terra, riceve il cappello rosso coi fiocchi cadenti. Ai piedi del trono un putto che guarda in alto tenendo una viola nella sinistra e colla destra l' archetto; alla sua sinistra è un libro rosso. In alto, a destra, un angelo tiene sollevato dietro la Vergine un drappo verde-oscuro lucente. — Fondo di paese verdeggiante; a sinistra un colle con una chiesa, un campanile ed altri edifici. Nella parte inferiore dello zoccolo è segnata in tre righe la se-

guente iscrizione: HOC OPUS FR · JOSEPHVS · VICENTINVS · FIERI FECIT.

Si trovava dietro l'altar maggiore della chiesa di S. Girolamo in Treviso. La chiesa era nel secolo XVI dei Gesuati di S. Girolamo che l'avevano ricostruita verso il 1525. Il **Burchiellati** così parla dell'altare e del dipinto: « Li padri Giesuati « di S. Girolamo vi hanno il suo bel tempio... con tre magnifici altari et maestosi, « il maggiore di S. Girolamo et Nostra Donna di ottima invenzione et di Pittura « antica molto bella ». *(Gli sconci e diroccamenti di Treviso;* c. 19*)*. Il **Rigamonti** dice che è « opera insigne e cospicua di Paris Bordon Nob. Trivigiano ». — Soppresso nel 1810 il convento dei PP. Carmelitani Scalzi, succeduti ai Gesuati, il dipinto di Paris corse pericolo di venire spedito a Milano. Fu salvo perchè si continuò a tenere aperta la chiesa e perchè si fe' credere ai delegati lombardi Appiani e Fumagalli, venuti a Treviso per scegliere quanto poteva servire per le pubbliche Gallerie, che il quadro non era originale di Paris, ma una copia od altrimenti il lavoro di un pittore di secondo o terzo ordine. Abboccarono all'amo; come risulta dagli elenchi da essi compilati dei quadri trivigiani, ove « il quadro rappresentante la Madonna, S. Giovanni e S. Girolamo ... all'altar maggiore della Chiesa detta dei PP. Scalzi di Treviso » è segnato come opera di Vincenzo Vicentino (!) *(R. Archivio di Stato di Milano; B. 437)*, e da quanto narra il **Crico** *(Lettere)*. La chiesa e l'attiguo convento, ove erano ritornati durante la dominazione austriaca i Carmelitani, furono soppressi definitivamente nel 1867; la pala passò allora in proprietà del Comune. — Il quadro è in qualche parte ridipinto e in più punti scorticato da cattivi ristauri. Ciò non ostante si fa ammirare per la vivacità e la freschezza delle tinte, per la bella composizione e per la grazia e nobiltà dei tipi. La Vergine sembra ispirata a quella di Giorgione a Castelfranco. Ha giovanile e leggiadro aspetto; sotto la rosea veste sciolta ai fianchi e cadente in larghe pieghe si disegnano le forme virginali. Il S. Gio. Battista rammenta l'apostolo nel quadro della « Pentecoste » che è a destra, al primo piano, colle mani giunte. L'atteggiamento del S. Girolamo fa pensare al S. Cristoforo di Lovere. Infine la Chiesa ed il campanile sul colle sono simili a quelli nel fondo del « S. Giorgio » di Roma. Tutte queste affinità indicano che è opera giovanile, forse anteriore al 1530. Fanno però sgradevole effetto i tocchi rossastri sulle carni del Bambino e dell'Angelo ai piedi del trono.

96. TREVISO - Museo

Tela; alt. m. 0 77 – larg m. 0.94

Ritratto d'uomo. — È un personaggio dall'aspetto distinto di circa 35 anni. Indossa una ricca zimarra di panno nero, rasato e lucente con larghi risvolti di pelliccia, maniche larghe, e la camicetta bianca con bavero a due punte. Nella sinistra tiene una mela. — Grandezza naturale. Mezza figura.

Fu scoperto dal cav. **Frizzoni** nel 1899 presso un antiquario di Milano. Come si è detto nel testo, l'età approssimativa del personaggio, qualche analogia che presenta col ritratto di Paris inciso dal Picinni nelle « Meraviglie dell'arte » del Ridolfi, e più di tutto la mela nella mano che non si può spiegare altrimenti che quale un simbolo di cosa che si attiene strettamente alla persona rappresentata, quale può essere il nome, tutto induce a ritenere di avere dinnanzi il ritratto di Paris stesso da lui dipinto fra il 1530 e il 1540. — Il Frizzoni accom-

pagnava il prezioso dipinto al Museo Trivigiano colla seguente illustrazione: « Fino da quando mi fu presentato il dipinto da un antiquario di Milano non ebbi difficoltà a persuadermi trattarsi di un' opera del grande pittore trevisano. E in vero in quelle pennellate vivide e finamente armonizzate mi si rivelava non solo la magica tradizione dell' arte di Giorgione, ma più precisamente la particolare tavolozza del Bordone. Suo infatti il lucente incarnato quale lo vediamo trattato fra altro a Milano stesso nei suoi splendidi quadri nella R. Pinacoteca di Brera e nella Chiesa di S. Celso; suo il rosso delle labbra e la fulgidezza dell' occhio, il calore delle tinte della mano e fino il tocco, il giallo aureo dell' anello e il verdone denso delle foglie del pomo che tiene nella sinistra, suo infine il modo di trattare la veste, il fondo, dal tocco grigio trasparente. Che il rappresentato poi si abbia a ritenere il pittore stesso, lo suggerisce non solo il particolare del pomo di cui va munito — motivo che sarebbe quasi puerile in mano di un uomo maturo, se non avesse il valore starei per dire di un *attributo*, allusivo al nome del personaggio *effigiato* — ma altresì il carattere di spiccato individualismo improntato a quel viso. Per tutte queste considerazioni non credo ingannarmi ritenendo che il quadro abbia un particolare interesse per la città di Treviso e che potrà figurare degnamente fra altri ritratti d' illustri cittadini. — Pur troppo la conservazione non ne è perfetta. Allorchè lo presi era ben più in disordine; ora mercè le cure impiegatevi dal prof. Giuseppe Conti, ristauratore milanese, si presenta in istato decoroso, e il carattere dell' autore originale vi è conservato manifestamente. Esso ci si mostra trentenne circa, nel tempo del massimo fiore della pittura veneta ». — Tutti gli indizii dati dal Sig. Frizzoni che si tratti di pittura del nostro e propriamente del suo ritratto, sono stati rincalzati da molti altri esposti nel Discorso, e nelle Note pubblicate per l'occasione del IV centenario dall' Ateneo. La cosa poi risultò più evidente all' Esposizione Bordoniana per il confronto della fotografia con tutti gli altri ritratti e anche con soggetti di fantasia. Le obbiezioni furono fatte sulle parti di vecchio e nuovo ristauro, che non sono certo originali; dal confronto delle due fotografie prima e dopo l' ultimo ristauro, si vede che questo secondo non fu così grande come da altri fu detto; il vecchio invece coperse tutta la finezza dei capelli, nè si credette finora di spogliarlo, per non perdere qualche cosa dell' originale; il farlo in avvenire dipenderà dal giudizio d' un abile e prudente ristauratore. Per queste cose non ci vuole mai fretta, chè si è sempre a tempo.

Fot. Dubray - Milano

97. TREVISO - Eredi di Giuseppe Mandruzzato.

Tela; alt. m. 0 79 - larg. m. 0.87

La risurrezione. — Il Redentore si alza fra le nubi agitando la bandiera trionfale. A sinistra una delle guardie del sepolcro fugge sbigottita; nel mezzo una seconda guardia, svegliata di soprassalto, rotola sul terreno, una terza, a destra, giace ancora nel sonno. — Fondo di paese montuoso. — Segnato: *Par.s*
Bor.s

Già il **Ridolfi** aveva accennato che Paris aveva fatto in Treviso « per le « monache degli Ognissanti .... molti quadretti, e monacandovi una sua figlia, vi « dipinse la tavola dell' Altar maggiore col Paradiso ecc. ». Più tardi il **Cima** (III p. 285) fra le pitture di quella chiesa indicava la « pala dell' altar maggiore che

« rappresenta tutti i santi di Paris Bordon » e « due quadretti all' altar maggior « di Paris ». Con maggior precisione il **Rigamonti**: « Ognissanti monache. — La « Pala dell' altar maggiore rappresentante il Paradiso è opera insigne di Paris Bor« don Nob. Trevigiano. — Lateralmente al detto Altare nell' alto si vedono due « Quadretti, che rappresentano la Resurrezione di Nostro Signore, lavori del detto « Paris Bordon ». Il **Federici**, inesatto come il solito : « Alle monache di Ognissanti « ove monacò una figlia, per sua dotazione fece una superba tavola nell' altar « maggiore. — Lateralmente alla detta pala due quadri, l' uno la Risurrezione, « l' altro l' Ascensione (1) ». — Nel testo si sono indicate le vicende di questi due quadri, che soppressa la chiesa e il convento degli Ognissanti nel 1806, furono reclamati dall' **Edwards** per le pubbliche Gallerie. Erano stati trafugati, sembra con buona intenzione, da alcune « divote e zelanti persone di riguardo » che avevano divisato di affidarli alla Cattedrale per formarvi insieme alla tavoletta dei « misteri » una piccola serie di opere del nostro pittore. Il demanio finì per apprenderli, e più tardi pare li abbia venduti al Sig. Giuseppe Mandruzzato. — Nell' elogio di Paris letto dal canonico **Lorenzo Crico** all' Ateneo di Treviso il 6 Dicembre 1827, dopo essersi accennato a vari dipinti del nostro pittore scomparsi, si soggiunge : « Fortunatamente non ebbero lo stesso destino due bellissime tavolette, le quali sono la Dio mercè, esistenti presso onorata famiglia trivigiana, ambedue rappresentanti la risurrezione di Gesù Cristo; preso l' aspetto del Redentore saliente in diverso modo, come pure in diverso punto di vista sono gli scorci difficilissimi delle guardie già prese di terrore e di spavento ! » (*Giornale sulle scienze e lettere; XIV*, Treviso, 1828, p. 119.). — Le tinte sono languide; l' esecuzione però ne è accurata. Il nudo del Redentore ricorda il S. Sebastiano ed altri ignudi della pala del « Paradiso », ora all' Accademia di Venezia. La mossa della guardia che fugge sbigottita, accenna ad influenze michelangiolesche subite forse attraverso l' ultima maniera di Tiziano. Tutto induce a ritenere che il quadretto appartenga all' epoca più tarda del nostro pittore. — È in stato di buona conservazione.

98. TREVISO - Comm. Gio. Battista Mandruzzato.

Tela ; alt. m. 0.79 - larg. m. 0.87

La risurrezione. — È la stessa composizione del quadro precedente, presa da altro punto di vista, sì che le figure che in quello sono a destra qui passano a sinistra, e viceversa. — Non è firmato.

Quanto si è detto del quadro precedente, vale anche per questo ; colla differenza però che il medesimo ha sofferto da un cattivo ristauro eseguito, secondo risulta dal carteggio Edwards, a Venezia, nel tempo in cui era stato trafugato.

99. TREVISO - Dott. Gerolamo Biscaro.

Tavola ; alt. m. 0.50 - larg. m. 0.96

Atalanta e Meleagro alla caccia del cinghiale. — In mezzo il cinghiale assalito da una muta di bracchi e levrieri e già ferito da un dardo scoccato dall' arco di Atalanta, la quale muove da destra con agile passo ad affrontare la fiera. Dal lato opposto si avanza di gran corsa Meleagro con una lancia nella mano destra,

voltandosi indietro per indicare ai compagni la bestia. A destra, chinato dietro un cespuglio, un cacciatore in atto di lanciare un secondo dardo. — Piano erboso e fondo di colline con macchie d' alberi fronzuti; in distanza una catena di monti azzurrognoli.

Il quadro, già appartenente alla ducale casa Litta-Visconti-Arese di Milano, fu segnalato di recente dal **Dott. Frizzoni** come opera graziosa di carattere giorgionesco di Paris. Le figure, di piccole proporzioni, sono trattate come macchiette in un esteso paesaggio; considerando che, secondo la testimonianza di **Vasari,** Paris fece per i coniugi Carlo Da Rhò e Paola Visconti di Milano, oltre alla pala di S. Maria presso S. Celso e ai noti quadri della « Bersabea » e di « Venere, Marte e Vulcano » « *alcuni pezzi di paese non molto grandi, ma bellissimi* », dei quali non si avevano fin quì altre notizie, è lecito pensare che questo colla rappresentazione di Atalanta e Meleagro, che potrebbe essere presa per una scena di caccia di genere, sia per l' appunto uno di quei *pezzi di paese.* — Il brillante impasto delle tinte, e certe particolarità nei tocchi del piano erboso e del fondo a boscaglia avvicinano il quadro alla « Sacra Famiglia » col S. Ambrogio e il donatore, di Brera, che è pure in tavola, e alla pala di S. Maria presso S. Celso, in particolare all' episodio della vita di S. Rocco, dipinto nella predella. L' atteggiamento di Atalanta e la muta dei cani rincorrenti il cinghiale ricordano la scena di caccia colle agili ninfe, che si vede nel fondo della « Diana cacciatrice » di Dresda. — Il quadro, che aveva subito gravi avarie, è stato ora ristaurato dal prof. Conti di Milano.

Fot. Dubray - Milano

100. VALDOBBIADENE - Chiesa Parrocchiale ; secondo altare a sinistra.

Tela centinata; alt. m. 2.25 - larg. m. 1.40

Santa Conversazione. — Sovra un seggio rilevato di bei marmi siede la Vergine; colla sinistra sorregge sulle ginocchia il Bambino e tiene colla destra il così detto abitino del Carmine o pazienza. Un altro simile abitino è nelle mani del Bambino. Al basso, a destra, S. Sebastiano tutto nudo, coperto soltanto al mezzo con una fascia cremesina; legato colle mani dietro la schiena ad una colonna, il santo martire pone il suo piede sinistro sopra un capitello rovescio al suolo, mostrando così un' inflessione del ginocchio sinistro. Dall' altro lato S. Rocco coperto di una veste di color viola oscuro, e di rosso mantello, con calze azzurre; denudata la coscia avente una piaga. Seduto sul gradino inferiore un angiolo paffuto colle ali spiegate, in atto di dar fiato ad una tromba. — Dietro la Vergine un drappo verde che scende dall' alto sostenuto ai suoi capi da due angioletti. — Due terzi del naturale.

Da gentile comunicazione del Rev. Don Gio. Maria Corrà Arciprete di Valdobbiadene apprendiamo che fino dal 1476 il suo predecessore D. Nicolò Dall'Armi aveva disposto per testamento che si facesse nella chiesa parrocchiale una pala

rappresentante la Vergine e i Ss. Sebastiano e Rocco, e che una simile disposizione era stata data nel 1515 dal Sac. Bartolomeo Stecchini. — Ne parlò per primo il **Ridolfi**, nella « Vita del Palma il giovane » (II. p. 173); ricordando la bella pala coi santi Gio. Battista, Girolamo ed Antonio abbate dipinta per la chiesa di Valdobbiadene dal Palma, soggiunse: « nella qual chiesa se ne trova anco un' altra di Paris Bordone con la Madonna e li SS. Rocco e Sebastiano ed un Angelino che suona una tromba ». È ricordata anche dal **Federici**. Più di recente fu descritta dal **Crico** (*Lettere;* 1832, p. 222) e dallo **Zanotto** (*Treviso e la sua Provincia;* 1851). — La composizione e i tipi della Vergine e del Bambino rammentano le pale di Taibon e di Berlino (Ss. Fabiano e Sebastiano); il putto musicante sembra lo stesso che batte il tamburello in quella di Berlino. Il S. Sebastiano però si accosta di più a quello della pala di S. Lorenzo ora in Duomo, a Treviso. A ragione il Crico considerava questa figura « il principal pregio del prezioso quadro ». L' eleganza delle forme e delle movenze e la bellezza ideale delle fattezze del volto sono degne dell' Apollo del cristianesimo. La morbidezza delle carni alabastrine ombreggiate con rara maestria, desta l' illusione del vero. — Pur troppo il quadro ch' era sopra tavola, ha sofferto moltissimo da una serie di ristauri uno più infelice dell' altro. Si ha notizia che fu ristaurato nel 1633 dal pittore bellunese Francesco Frigimelica, nel 1828 da tal Martelli, nel 1858 da Pompeo Cibin, ed infine verso il 1870 da Guglielmo Botti che ne effettuò con poca fortuna il trasporto sulla tela.

Fot. Garatti - Treviso
eseguita per l' Espos. Bordoniana

VERONA - Museo Civico - Sala I. 24 — *Ritratto di un vecchio* — Legato del dott. Cesare Bernasconi (1879). — È un bel ritratto, ma non ha nulla che spieghi l' attribuzione fattane a Paris.

Fot. Bertucci - Verona

VERONA - Museo Civico - Sala VII. 436 — *Sacra Famiglia* — Nella Galleria porta il nome di « Paris Bordone (Scuola) »; è troppo scadente per poter pensare ch' egli vi abbia avuto parte qualsiasi.

Fot. Bertucci - Verona

101. VENEZIA - Chiesa di S. Giobbe; quarto altare a destra.

Tavola; alt. m. 2.45 — larg. m. 1.65

S. Andrea, S. Pietro e S. Nicolò. — In piedi sopra un capitello di colonna s' erge nel mezzo del quadro il santo Andrea vestito di tunica verde con manto di tinta rosea; sorregge la croce dietro le spalle colle braccia e le mani distese e guarda al cielo donde scende un Angelo a recargli la palma del martirio. A destra S. Pietro indossa veste rossa e manto giallo dorato; tiene colla destra le sacre chiavi ed un libro, e guardando il santo titolare si pone la sinistra al petto. A sinistra S. Nicolò coperto dei sacerdotali indumenti; tiene nella destra una palla dorata, ed altre due simili nella sinistra. — Fondo di paese sparso di arbusti, chiuso

in distanza da colli e monti e diviso a sinistra da un canale. — Segnato sopra un cartello fissato al capitello: O. PARIDIS BORDONO

L' altare, dedicato a S. Andrea, apparteneva alla Scuola omonima dei barcaiuoli del « traghetto » di Mestre e Malghera, a cui spese senza dubbio la pala fu eseguita; erano i barcaiuoli, dei quali Paris si serviva nei frequenti suoi « traghetti » da Venezia a Mestre e viceversa. — Abbiamo indicate nel testo le ragioni che c' inducono a non accettare le conclusioni del **Cicogna** *(Iscrizioni Veneziane* VI. p. 545) che vorrebbe fosse stata questa pala dipinta l' anno 1554, nell' occasione che fu concesso dai frati di S. Giobbe ai confratelli della Scuola di S. Andrea di trasportare da un luogo all' altro nella stessa chiesa il loro altare, essendo invece a ritenersi che appartenga al decennio precedente. — La pala, centinata, è costituita di due parti; l' inferiore, fino all' impostazione dell' arco, è la tavola dipinta da Paris; la superiore consiste nella lunetta e fu aggiunta in epoca posteriore da altra mano, allorchè si adattò la tavola di Paris nel nuovo altare di dimensioni eguali agli altri addossati alla stessa parete. Il taglio che si scorge nella parte superiore della tavola, delle ali dell' angelo recante la palma del martirio all' apostolo Andrea e l' euritmia della composizione fanno credere che in origine la pala dipinta da Paris fosse centinata, e che la si sia così mutilata per sostituire una nuova lunetta alla vecchia insufficiente a coprire l'arco del nuovo altare. Ciò deve essere avvenuto nel 1585, come si rileva dalla data della iscrizione scolpita fra le basi delle colonne dell' altare. Nella nuova lunetta venne dipinta « un'aggiunta con il Padre Eterno e diversi angeli », che a ragione il **Boschini** *(Miniere* ecc. p. 486) ed il **Martinelli** *(Il Ritratto di Venezia;* 1684 p. 271) qualificarono « di mano inferiore ». La menzione che dell' « aggiunta » fanno il Boschini ed il Martinelli, esclude che autore ne possa essere stato nel 1722 il Giovanni Bambini, come pretende il **Moschini** *(Nuova Guida di Venezia;* 1847. p. 94). — Le relazioni degli « Ispettori delle pubbliche pitture in Venezia », Mengardi ed Edwards, al Consiglio dei X e agli Inquisitori di Stato dal 1784 al 1793 *(R. Archivio di Stato di Venezia; Busta* 909) farebbero credere che il dipinto di Paris si trovasse allora in così disastrose condizioni da minacciare imminente e irreparabile ruina. Dopo un lungo carteggio fu presa nel 1791 una *parte* di provvedere per il ristauro di vari quadri, compreso questo di S. Giobbe che si comprese nell' « elenco dei più distinti, bisognosi di pronto ristauro ». Ma un successivo rapporto del Mengardi in data del 1793, dimostra che nulla si era ancor fatto. Noi siamo d' avviso che gli ispettori esagerassero di proposito nel rappresentare la necessità di urgenti ristauri, procurando così l' interesse proprio o dei loro favoriti. — L' Edwards in un suo rapporto del 1791, esprimeva « il sospetto che (alla tavola di Paris Bordone) sia stato applicato anticamente qualche improprio ristauro ». La tavola fu ripulita e inverniciata a nuovo da non molti anni, ed ora rifulge in tutto lo splendore e la vivacità delle sue tinte dorate che la caratterizzano come appartenente allo stesso periodo dell' « Anello di S. Marco » e della « Disputa di Cristo fra i Dottori ». — L' atteggiamento di S. Pietro che colla mano al petto guarda all' insù, sul quale tanto si è insistito dal **Lanzi**, dal **Crico** *(Giornale delle scienze e lettere)*, dal **Bianchetti** e dal **Moschini** i quali credevano di vedervi espresso il sentimento d' invidia di Pietro per il martirio e la gloria riserbata ad Andrea, è la stessa posa del vescovo S. Cornelio nella pala di Taibon, e del

S. Fabiano in quella ora a Berlino; noi non sappiamo ravvisarvi altro che il gesto con cui il santo accompagna l'espressione dei suoi fervidi sentimenti di affetto verso la Divinità.

Fot. eseg. per l'Esp. Bordoniana
dall'Uff. Reg. per la Cons. dei Monum. Venezia

102. VENEZIA - Chiesa di S. Giovanni in Bragora; navata sinistra.

Tela; alt. m. 1.75 — larg. m. 2.40

L' ultima Cena. — Siedono alla mensa eucaristica Gesù e gli apostoli. Già la cena volge al termine; Gesù sta favellando con Pietro cui sembra predire il triplice spergiuro; nel seno del Divino Maestro riposa l'evangelista Giovanni. Giuda esce furtivamente da sinistra nascondendo dietro la schiena la borsa col prezzo del tradimento. Da destra sorte un servo con un paniere sul capo. — La scena si svolge in una sala con colonne e pilastri dei quali si vede poco più del piedestallo. — Figure metà del naturale.

Appartiene alla Scuola del Santissimo presso la chiesa parrocchiale di S. Giovanni in Bragora, a cui spese deve essere stata eseguita. — In un rapporto presentato dall' « Ispettore alle pubbliche pitture », Gio. Battista Mengardi, al Consiglio dei X nel Marzo 1791 si legge: « Il Guardiano della Scuola del SS. « Sacramento di S. Gio. in Bragora che è il sig. Vincenzo Varè, specier di me- « dicina alla Pietà, ha determinato lodevolmente di fare accomodare sinque (sic) « quadri di ragion di detta Scuola..... uno di Paris Bordone, istoriati; per tale « accomodamento à egli eletto il sig. Gio. Battista Canal, Professore Accademico »; proponeva il Mengardi che si autorizzasse tale ristauro « assicurando io le Ecc. V. V. « che non mancherò della mia dovuta vigilanza acciò riesca a tutta perfecion il « ristauro di essi quadri (*R. Archivio di Stato di Venezia; Busta n.* 909). » Ma il ristauro, non ostante la vigilanza del Mengardi, non riuscì ad altro che a spogliare la pittura delle originarie velature e a renderne opache le tinte che dovevano rifulgere di luce argentina; lo constatava pochi anni dopo il **Moschini** (*Guida di Venezia;* 1815. I. p. 85) dicendo che il quadro era stato « guastato da moderno ristauro. ». — A parte le tinte nelle quali si può credere che in origine ricordasse la pala della « Pentecoste », il quadro non desta molto interesse. Fino dal 1773 il **Cochin** l'aveva giudicato opera « *trés-foible* » (*Voyage d'Italie;* II, Parigi p. 46). Degli elogi rettorici del **Crico** (*Notizie sopra Paris Bordone;* 1828, p. 119) e del **Bianchetti** (*Discorso;* 1831, p. 51), fece giustizia la critica assai più autorevole dello **Zanotto** (*Pinacoteca dell' Accademia Veneta;* I. P. II pag. 70). Il **Burckhardt** lo trova con piena ragione un centone di reminescenze dei migliori maestri. — La straordinaria scorrettezza del disegno così nelle figure come nella prospettiva, il disordine della composizione, la puerilità dell' atto dell' apostolo che sbadatamente rovescia con un piede lo scagno su cui sedeva Giuda in faccia a Gesù, indicano che si tratta di opera assai giovanile, forse la prima che si conosce di Paris;

tanto inferiore alle due pale ch' erano a Crema (1523-25) da far credere che risalga a circa il 1520, quando Paris era appena ventenne; il che non dovrebbe destare alcuna meraviglia sapendosi che a soli 18 anni gli era già stata allogata un' importante tavola per la chiesa di S. Nicoletto dei Frari. — **Berenson.**

Fot. Anderson – Roma
» Alinari – Firenze

103.*) VENEZIA - Chiesa di S. Andrea della « Zirada ».

Tela centinata; alt m. 2.42 — larg. m. 1.48

S. Agostino e due angeli. — Il santo è in piedi colle insegne vescovili; un angelo a sinistra sostiene nelle mani la mitria; un altro a destra porta il pastorale. — Fondo architettonico.

Questa pala si trovava sull' altare a sinistra del coro fino al 1860 in cui l' altare venne rimosso per aprire una porta. Ora sta appesa senza cornice alla parete destra della chiesa. Non è ricordata dal **Vasari** e neppure dal **Ridolfi**. Ne parlò per primo il **Boschini** (*Miniere;* p. 597) lodandola come « una delle singolari di Paris Bordon »; seguito dallo **Zanetti** che giudicò « la testa del santo bella come fosse di Tiziano » e dal **Moschini** (*Guida di Venezia;* 1815, II. p. 100) che disse altrettanto. In realtà la testa del santo vescovo ha una certa vivacità di espressione, ma il resto è trattato molto superficialmente e con poca correttezza di disegno; anche i due angeli non sono gran cosa e differiscono assai dai soliti putti ignudi del Bordon. La composizione sembra ispirata al S. Nicolò dipinto da Tiziano per la chiesa di S. Sebastiano di Venezia (1563). — Se veramente appartiene a Paris sarebbe una delle sue opere più deboli; tutto però induce a ritenere con **Frizzoni** che spetti ad un pittore veneziano della fine del secolo XVI impressionato forse dal Pordenone e da Paolo Veronese. La tradizione riferita dal Boschini potrebbe anche far pensare ad un equivoco col figlio di Paris, dallo Zanetti e dal Lanzi giudicato come pittore assai debole; ma purtroppo, essendo scomparso l' unico dipinto che di lui si conosceva, ci manca ogni mezzo per controllare la esattezza di questa conghiettura.

Fot. eseg. per l' Esp. Bordoniana, come il n. 101

104.*) VENEZIA - R. Accademia - 516.

Tela; alt. m. 3.50 — larg. m. 4.50

La tempesta calmata da S. Marco, S. Giorgio e S. Nicolò. — Sul mare in burrasca, al primo piano, una barca montata da quattro rematori ignudi, lotta contro l' infuriare delle onde; al secondo piano a sinistra una seconda barca con entro S. Marco, S. Giorgio, S. Nicolò ed un un vecchio barcaiuolo si dirige verso una grande nave che è nel mezzo, sulla quale si agitano i demoni. In fondo, alla riva presso una torre, un gruppo di spettatori. A destra e a sinistra si vedono emergere dai marosi due mostri marini. Fra le nubi a destra una figura soffia disperatamente verso il mare.

Apparteneva alla Scuola Grande di S. Marco in Venezia, ove stava nel così detto « Albergo della Scuola... entrando a mano sinistra » (**Boschini**, *Miniere*, p. 237). Gli faceva seguito nella stessa parete il quadro dell' « Anello di S. Marco »

in cui è rappresentata la seconda parte della leggenda della « tempesta ». — Nel 1774 lo **Zanetti**, quale « ispettore dei quadri pubblici » di Venezia, riferiva agli Inquisitori di Stato: « Nell' albergo di essa scola (di S. Marco)... l' altro rarissimo « quadro vicino a quello (dell'anello), con una tempesta di mare, dipinto da Giorgio « da Castelfranco, ha bisogno similmente di riparo; e d' essere renduto visibile col « levarne il soverchio offuscamento del tempo ». A tergo del rapporto dello Zanetti si legge: « Fu concesso al Guardian della Scola di S. Marco l'accomodamento delli « sei celebri ma pregiudicati quadri... sotto la direzione dello Ispettore Antonio « Zanetti ». Nel Settembre 1775 lo Zanetti scriveva agli Inquisitori: « L'altro quadro « con una borasca, dalla quale vengono liberati alcuni navigli, opera di Giorgio da « Castelfranco, è parimenti quasi del tutto rimesso; e per quanto io posso vedere « sono queste operazioni condotte nella forma migliore » (*R. Archivio di Stato di Venezia; Busta n. 909*). — Soppressa la Scuola nel 1806, il quadro fu staccato dalla parete senza telaio e passò nei depositi demaniali. Nel 16 Marzo 1807 l' **Edwards**, dichiarava di ricevere « come delegato dalla Corona per la scelta degli « oggetti di belle arti numero nove quadri da me scelti fra ventiquattro che ap- « partenevano alla fu Scuola Grande di S. Marco, avvertendo che otto dei suddetti « nove pezzi da me ricevuti sono senza telaio e sono posti sopra tre rotoli segnati « A. B. e C... consegnati alla Sala dello Scrutinio nel Palazzo Reale di S. Marco... « B. Giorgione — Tempesta di mare suscitata da Demoni ». (*R. Archivio di Stato di Venezia; Busta 22*). — Nel 1830 il quadro doveva essere già esposto nelle Sale dell'Accademia di Belle Arti, perchè lo **Zanotto** ne dava un' accurata descrizione nella grande pubblicazione « *Pinacoteca della I. R. Accademia Veneta* » iniziata appunto in quell' anno. Nella « *Guida per l' Imp. Regia Accademia* ecc. » dello stesso Zanotto (Venezia; 1845) il quadro figura nella seconda sala nuova al n. 9 sotto il nome di Giorgio Barbarella. Più tardi venne ristaurato dal Tagliapietra; si ha notizia che la parte del quadro, a sinistra di chi guarda, in cui è dipinto uno dei due mostri marini, è lavoro del tutto nuovo del Tagliapietra e che tutto il dipinto fu da lui molto ritoccato. Il quadro presenta varî rappezzi, uno dei quali, di forma irregolare, a sinistra, dall' alto fino a due terzi circa della tela. — Attribuito dal **Vasari** e dal **Sansovino** a Palma il vecchio, lo stesso Sansovino riferiva che altri lo dicevano di Paris Bordone. Ma, mentre **Ridolfi** non ne parlò affatto, **Boschini**, **Zanetti** ed altri lo assegnarono a Giorgione. — La critica moderna più autorevole è unanime nell' escludere che possa essere di Giorgione; si ammette dai più che con tutta probabilità sia opera del Bordon. Già **Teofilo Gauthier** nel suo « *Voyage d' Italie* » del 1852, pur seguendo la corrente che lo voleva di Giorgione, aveva osservato: « Per quanta ammirazione io senta per il Giorgione caldo, vivace e « colorito del *Concerto Campestre*, confesso di gustare mediocremente la *Tempesta*. « Questi demoni atletici, rossastri, sgambettanti in mezzo all' acqua verdastra, « questi esseri mezzo uomini e mezzo pesci non rispondono in verun modo alle « idee chimeriche che ognuno si forma pensando ad una simile lotta. La chiara « luce dell' arte veneziana non dispone di brume sufficienti perchè le mostruose « immaginazioni dei sogni leggendari vi si possano muovere a loro agio. La luce « del giorno disturba queste creature bicornute, queste larve informi che hanno « bisogno del camino di Faust, della scala a spirale di Rembrandt, della caverna « delle tentazioni di Teniers; un pittore veneziano del secolo XVI sarà biz- « zarro non mai fantastico! » **Crowe** e **Cavalcaselle**: « Questo dipinto trattato « con larghezza e animazione ma troppo scuro, ove si scorge sotto uno strato « più recente la fattura impulsiva di un maestro del secolo XVI, non è mai

« stato toccato da Giorgione o è stato così trasformato da sembrare opera « di Paris Bordone. Come conciliare l' individualità calma e raffinata del « pittore del *Concerto campestre* coll' orrido di questo mare in tempesta, colla « agilità fantastica dei demoni che manovrano nella nave, colle forme atletiche « dei rematori che lottano contro i marosi? ». **Burckhardt**: « concepita arditamente « e piena di movimento e di vita, non risponde però alla sua fama; il pesante « colorito delle carni caratterizza la maniera del Bordone ». Più recentemente **Jacobsen**: « probabilmente è di Paris Bordone che volle dipingere un quadro che « facesse riscontro alla consegna dell' anello ». (*Repertorium;* XX, p. 127). — Nel testo abbiamo trattato abbastanza largamente la questione, concludendo che il nostro Paris, nella stessa occasione in cui dipinse la storia dell' « Anello di San Marco ». ristaurò il quadro della « tempesta » rimasto danneggiato da un incendio, facendovi il rapezzo ove si scorge la barchetta liberatrice, e ripassandolo tutto. — Un nuovo esame del dipinto che pur troppo è posto in cattiva luce, ed il raffronto fattone con altre opere del Bordon a mezzo della fotografia eseguita di recente dall' Anderson, ci induce ad allargare alquanto la parte spettante a Paris nel dipinto quale si presenta al nostro sguardo. Non solo le piccole figure della barchetta liberatrice, ma anche i quattro rematori — due demoni in piedi e due peccatori seduti a guisa di galeotti — della barca al primo piano e la figura a cavallo del mostro marino che emerge dai flutti a sinistra presentano i caratteri dello stile di Paris, così nelle tinte rosse e pesanti delle carni, come nella forte muscolatura delle braccia e delle gambe. E però, pur insistendo nella congettura che l' originale concezione del quadro appartenga ad un artista dotato di maggiore fantasia, siamo di avviso che Paris l' abbia rifatto quasi completamente dipingendo a nuovo le figure delle due barche e quella del mostro marino, dando al tutto l'impronta caratteristica della sua tavolozza. Chiudiamo esprimendo il desiderio che il quadro venga una buona volta affidato ad un valente e coscienzioso ristauratore il quale lo sottoponga ad un' accurata ripulitura, levando via senza misericordia quanto di colore e di vernice vi fu aggiunto dal Tagliapietra e da altri prima di lui. Allora si vedrà, meglio che non apparisca oggidì, se gli strati di colore vecchio sono due, e se il secondo strato si estenda a tutto o parte del quadro.

Fot. Anderson — Roma

105. VENEZIA - R. Accademia - 320.

Tela; alt. m. 3.65 - larg. m. 3.20.

L' anello di S. Marco. — A destra, sotto un vasto portico terreno, al sommo di una gradinata siede il Senato della Serenissima in pubblica udienza. Il Doge è nel mezzo in un ricco trono; ai suoi lati stanno i Dieci. Ascende i gradini, presentando al Doge l' anello, il pescatore colle maniche e i calzoni rimboccati, accompagnato da un gentiluomo in lunga zimarra. Al basso un gruppo di patrizi in piedi assiste allo strano avvenimento; sul dinnanzi un personaggio che dall' abito di broccato rosa e dalla larga stola sulle spalle sembra un magistrato, sta favellando col terzo senatore a sinistra del Doge. Al primo piano un giovane barcaiuolo mezzo

sdraiato sul gradino dell' approdo, con un piede entro la barca. — In fondo, piazza con edifizi in prospettiva. — Segnato alla base della gradinata: O. PARIDIS BORDONO.

Proviene dalla Scuola Grande di S. Marco in Venezia, ove stava nel così detto « Albergo della Scuola... entrando a mano sinistra », dopo il quadro della « Burrasca » rappresentante la prima parte di una leggenda di cui « l'anello di S. Marco » è l'epilogo (**Boschini**, *Miniere* p. 237, e **Martinelli**, *Il ritratto di Venezia*, 1684). Nel 1774 lo **Zanetti**, il quale nel suo libro « *Della pittura Veneziana* » aveva lodato « l'anello di S. Marco » come « il più bel quadro che in pubblico si vegga », riferiva nella sua qualità di « Ispettore dei quadri pubblici », agli Inquisitori di Stato, che « nel« l' albergo di essa Scuola (di S. Marco) è in pessimo stato un quadro di Paris « Bordone che mostra il vecchio barcarolo in atto di presentare alla Ser. Signoria « l' anello miracoloso di S. Marco; pittura bellissima per l' autore che la fece e « pregiabile per il fatto che rappresenta ». Segnalava altri cinque quadri della stessa Scuola e fra questi « il quadro rarissimo vicino a quello (dell' anello), con « una tempesta di mare ecc. ». Gli inquisitori diedero al « Guardiano della Scuola « il permesso per l' accomodamento delli 6 celebri ma pregiudicati quadri... sotto « la direzione dell' Ispettore Antonio Zanetti. ». Nel Marzo 1774 lo stesso Zanetti informava gli Inquisitori che nella Scuola di S. Marco si era « dato principio a risar« cire il quadro di Paris Bordon che rappresenta il vecchio pescatore dinanzi alla « Signoria col miracoloso anello del Santo Evangelista; pittura bellissima e molto « pregiudicata »; e soggiungeva: « io ne ho, com' è mio dovere tutta l'attenzione; « e spero che questa operazione sarà per riuscire felicemente ». A tergo il magistrato notava: « Il Zanetti abbia attenzione che il quadro della Scola de S. Marco « già dato per esser ristorato, sia bene eseguito ». Con un terzo rapporto del Settembre 1775, lo stesso Ispettore faceva sapere che « nella Scola di S. Marco è già « terminato di ristaurarsi il quadro di Paris Bordon col Pescatore che porta il « miracoloso anello del Santo alla Signoria. L' altro quadro con una borasca, dalla « quale vengono liberati alcuni navigli, opera di Giorgio da Castelfranco, è pari« menti quasi del tutto rimesso; e per quanto io posso vedere sono queste « operazioni condotte nella forma migliore ». (*R. Archivio di Stato di Venezia; Busta n. 909*). — Con decreto del 1.° Settembre 1797 i Commissari del Governo francese « *pour la recherche des objets des sciences et arts en Italie* » diedero incarico al *cittadino Erdewardr* (sic), delegato dal Governo veneto per l'esecuzione del trattato relativo alle belle arti, di consegnare quattro dipinti che uniti ai sedici già consegnati, formavano il totale delle venti opere d'arte dovute a termini del trattato; una di queste ultime quattro era il quadro dell' « Anello di S. Marco » così indicato: *n. 2. Scuola a l' Albergo di S. Marco — Du tableau de Paris Bordone reppr. un Pécheur presentant un anneau a un Doge — (R. Archivio di Stato di Venezia, B. 22)*. — Il quadro stette in Francia al Louvre fino al 1815; per il trattato di Vienna fu restituito a Venezia. Collocato tosto nella « Sala delle pubbliche funzioni della R. Accademia delle belle arti » lo si vede segnato al n. 34 nella prima « Guida per la Reale Accademia » pubblicata dallo **Zanotto** nel 1821. — Si sono indicate nel testo abbastanza diffusamente le ragioni che ci fanno ritenere essere il quadro meraviglioso stato allogato a Paris intorno al 1533 dai preposti della Scuola ed in particolare da « messer Zuan Alvixe Bon Rizo Guardian Grando » zio della moglie di Paris. — Fu sempre, e fino dai primi anni, considerato come il capolavoro del nostro pittore. Già il **Vasari** diceva: « ma la più bella e più

« notabile e degnissima di lode che facesse mai Paris, fu una storia nella Scola di « S. Marco da San Giovanni e Polo, nella quale è quando quel pescatore presenta « alla signoria di Venezia l' anello di San Marco, con un casamento in prospettiva « bellissimo, intorno al quale siede il Senato con il Doge; in fra' quali senatori « sono molti ritratti di naturale, vivaci e ben fatti oltre modo. La bellezza di « quest' opera lavorata così bene e colorita a fresco, fu cagione ch' egli cominciò ad « essere adoperato da molti gentiluomini ». Non ostante l' errore circa l' essere il dipinto un *affresco* anzichè un lavoro su tela, opiniamo che il Vasari lo avesse visto ed ammirato fino dal 1542, quando fu per la prima volta a Venezia e vi dimorò per parecchio tempo; nella gita del 1566, essendosi trattenuto a Venezia appena una settimana, occupatissimo come doveva essere a raccogliere dalla viva voce del grande Tiziano e degli altri pittori Veneziani, notizie particolareggiate sulla loro vita e le loro opere, è probabile non gli fosse rimasto tempo sufficiente per vedere ed esaminare il numero grandissimo di dipinti di primo ordine, dispersi nelle chiese e nelle Scuole della città. — Il **Ridolfi** aggiunse alle lodi del Vasari il testo della leggenda dell' « anello di S. Marco », desumendola dal Sabellico. Di questa leggenda, cui il nostro Paris col suo pennello accrebbe popolarità, non si conoscevano fin quì narrazioni anteriori a quella del Sabellico. Il fatto storico è la marea di straordinaria altezza che allagò Venezia la notte del 25 Febbraio 1342; n'è fatta menzione in una postilla del codice ambrosiano contenente la Cronaca di Andrea Dandolo: « *Hoc tempore videlicet MCCCXLI (more veneto) die XXV februarii « sub noctis taciturnitate aquæ duobus pedibus ultra solitum in Venetia fuerunt* » *(R. I. S. XII. c. 415).* — Da una cortese comunicazione del prof. G. Monticolo rileviamo che esistono varie narrazioni della leggenda inedite anteriori al tempo in cui il Sabellico la accolse nella sua storia; la più antica che l' egregio professore ha rinvenuto, trovasi nel codice Marciano segn. It. VII. 2051. Il codice contiene una cronaca veneziana anonima del 1396, trascritta nel 1464 da Antonio Vituri; la tradizione quindi risale per lo meno a mezzo secolo dopo l' anno attribuito all' avvenimento. Senza escludere che possano esistere altre cronache più antiche di questa nelle quali sia accolta la leggenda, l' antichità del racconto del codice Marciano è pur sempre rispettabile, molto più se si considera che la memoria degli elementi storici vi appare già alquanto affievolita, essendo il 25 febbraio 1342, (1341 m. v.) e non il 25 febbraio 1341 (1340 m. v.) la vera data dell' inondazione cui la leggenda si riferisce. — Eccone il testo quale ci è stato favorito dal sullodato prof. Monticolo: « E in « M°IIIXL a dì XXV de fevrèr fo una grandisima fortuna, una « note, de vento, e cresète l' aqua granda ben un passo più de quello che s' arecor- « dasse nisun fosse in quel tempo. E in quella note el parsse uno homo molto respen- « dente e belo ala riva de San Marco, e in quello luogo era uno vechio pescator « in una sua barcheta e quello homo disse a questo pescator: frate, zétame a la riva « de San Zorzi. E costui li respoxe: « misièr, io non poria zamai andar so per la « gran fortuna che è ». E questo bon homo andò in barcha e prexe lo remo e « comenzò a vogar confortando el barcharuol e andò fin a la riva de San Zorzi e « desmontò in tera e disse al barcharuol che l' aspetasse. E lui se ne andò e tornò « subitamente con uno altro beletissimo zovene e si intrò ne la barcha e disse a « quel barcharuol pescador ch' el vogasse a S. Nicolò de Lio. E lui dubitando « molto forte de la fortuna, e li diti zoveni li conmenzò a confortar, e tolse i remi « in man et andò vogando fin a San Nicolò de Lio e poi tuti do si desmontò in « tera e fese aspetar el barcaruol e disse che l' avesse bona cura de la barcha e « poi si tornò tre e tuti tre montà in barcha e disse al barcharuol che li dovesse

« vogar prometendolli de dar bono pagamento. E lo barcharuol si li vogà de fuora
« in mar con gran paura e lor el confortava dizendo ch' el non dovesse aver paura;
« e questi tre era uno san Marco e l' altro san Zorzi e l' altro san Nicollò. e quando
« li fo de fuora dal porto con questa barcheta, incommenzò a maledir alguni demoni
« e mai spiriti li qual era vignudi con una galìa per abisar Veniexia; e in
« su quel ponto abiandoli maledidi in lo nome de misiér Jesu Cristo che li se
« dovesse partir e andar in nabisso, subitamente quela galìa andò in mar et andò
« soto l' aqua, e li demoni ch' era dentro, andò per aiere con gran furor e puza, e
« andeâsene al profondo de l' inferno e sùbito el mar e 'l vento bonazò e feze uno zen-
« tilisimo tenpo come mai. E questi corpi santi tornò a Veniexia con la dita barcheta;
« uno desmontò in tera a S. Nicolò de Lio e l' altro a S. Zorzi e 'l terzo desmontò a la
« riva de San Marco. Et el dicto barcharuol li domandava pagamento digando:
« misièr, chi me dié pagar questa note ch' io son stato con vui », non cognosando
« el barcharuol che questo fosse misièr san Marco. alora el dito misièr san Marco li
« respose digando: « fradello, vàtene dai signori percolatori e dí che i te paga ».
« E 'l barcharuol disse: « missièr, i non me crederà e farà befe de mi », e in quela
« fiada el vanzelista misièr san Marco se trasse l' anello de dedo e si 'l dé al dito
« barcharuol digando: « tuò questo anelo e aprexentalo a misièr lo doxe e ai
« signori percolatori che loro el chognoserà benisimo e diti tuto quello tu à visto
« questa note, che lor te meriterà bene, sichè biado ti! E dite queste parole lui
« desparsse subitamente e 'l dicto barcharuol non lo vete piui. Et quando fo la
« matina lo vecchio peschator andò davanti misièr lo doxe e i signor percolatori
« e si li apresentò l' anello e si li dise tuto quello l' avea veduto. E aldando questo
« la Signorìa ne rezevè grande alegreza e fe zerchar el corpo de misièr san Marco
« e non li trovò l' anelo in dedo, quello el qual lui soleva aver. E vedendo la
« Signoria questo miracollo, fe una grande reverenzia ad onor de questi tre corpi
« santi i qual aveva liberado Veniexia di tanto pericolo e da fortuna, e feze uno
« grandenisimo onor a questo barcharuol e déli tanto aver che non li bexognò
« andar più a peschar lui e i suò riedi ». — In questo testo meglio che nei successivi del Sabellico e del Sanuto (*Vitæ Ducum*; R. I. S. XII) è spiegato di quale anello propriamente si trattasse, e come il Doge e il Senato si fossero fatti persuasi della veridicità del pescatore dopo aver riconosciuta l' identità dell' anello da esso presentato con quello che doveva trovarsi nel dito di S. Marco gelosamente custodito nel tesoro della chiesa, del quale soltanto allora si sarebbe constatata la scomparsa. Da cronache posteriori si rileva che nel 25 Giugno — festa della miracolosa apparizione di S. Marco — si usava portare in processione « li Vangeli « che già scrisse di proprio pugno esso S. Marco (!), et il ditto pollice della sua mano, « *et insieme in un tabernacolo l'anello del pescatore* » (*Le cose meravigliose et notabili della città di Venetia, di Leonico Goldioni*; 1624, p. 129). — Del giudizio della generazione immediatamente successiva a Paris si fece eco il **Lomazzo**: « e qui « ancora (nella Scuola di S. Marco) il vaghissimo et leggiadrissimo coloritore tanto « ne i paesi quanto nelle figure Paris Bordone ha dipinto una tavola in cui si vede « la Signoria di Venetia co 'l Duce, al quale è presentato l' anello di S. Marco, e « quest' è la migliore ch' egli mai facesse » (*Idea del tempio della pittura*; Milano, 1590, p. 159)., — Il **Boschini**, nella « *Carta del navegar pittoresco* » (p. 253) fa del quadro una descrizione assai giudiziosa resa, più attraente delle grazie del vernacolo:

Albergo de S. Marco — Intremo quà in l' Albergo e vederemo
Paris Bordone — Un quadro, che è l' istessa perfetion
Che sta con chi se vogia al paragon
Quadro che ascende al grado più supren.

Paris Bordon no' te debio far torto
Ti meriti gran laude in verità
Che in la presente e in futura età
Ti sarà sempre vivo e no' mai morto.

Perchè quei che possiede tanto inzegno
Sempre i xe vivi fin che dura el mondo.
Digo la verità; quà no' me scondo:
Morto è chi xe de piera, o xe de legno.

Quà la Serenità tuta resplende:
Perchè se vede in tronò maestoso
Tuto el Colegio grave e glorioso,
Che da quel Vechiarel l' istantia atenda.

Maestà Gradeniga fortunada
E Senatori più che venturadi,
Che havè tal dignità sora que' gradi!
Vechio degno de quela imbassada!

Megio de mi la intende quà l' istoria.
Questo xe quando San Marco destruze
Quel nembo impetuoso e che via fuze
I demonii dal Lio: degna memoria!

E che per premio dona a quel Vechieto
Che l' aveva vogà là verso el Mar
Quel' anel prezioso, che bear
Ghe puol seguramente el cuor in peto.

Serenissima pompa e maestà,
Dove se vede in forma degne e pure
Le più ecelente e rare Architeture
Che fusse mai da chi se sia formà.

Sto quadro è veramente da Collegio
Che vuol dir da Senato alto e supremo.
Ogni pitor quà dise temo e tremo,
Tanto no' se puol far, no' che de megio.

Certo che in simil caso humana man
No' sa far più, sia pur qual sia, e se vogia.
Stago per dir, che una sì degna zogia
No' so se la formasse el gran Tizian.

Corrispondenti ai giudizii dei vecchi scrittori veneziani sono le attestazioni della critica moderna più autorevole, a cominciare dallo **Zanotto**, il quale, animato da santo amore di patria, enfaticamente, ma con piena ragione, in tempi assai tristi per il nostro paese, esclamava: « La tela che descriviamo seguì il carro della vit« toria e potè quindi nelle illustri Sale del Louvre attestare all' attonito Gallo che « in queste lagune arse mai sempre di luce incontaminata e vivissima la sacra fiamma « del Genio » (*Quaranta quadri della Scuola veneta illustrati*; 1835). Lo stesso Zanotto rammenta come il Bordone avesse « nel volto di uno dei senatori seduti « alla manca del Doge colto i lineamenti di Napoleone e per sì fatta maniera che « ad alcuno non isfuggì la perfetta rassomiglianza ». È il senatore alquanto obeso e senza barba alla sinistra del Doge, che presenta lo stesso tipo di uno dei dottori a destra della tribuna nel « Cristo fra i dottori » del Dott. Richter. Qualche rassomiglianza si riscontra realmente nella forma della testa e nei lineamenti del volto, ma forse più col nipote Gerolamo Bonaparte che col grande Napoleone; gli manca

la vivacità dello sguardo che caratterizza i Bonaparte. È un fatto inoltre che al Doge dalla leggenda, Bartolomeo Gradenigo, il pittore diede le nobili sembianze del doge a lui contemporaneo, il venerando Andrea Gritti. — **Teofilo Gauthier** ne parla con grande ammirazione: « La composizione è assai pittoresca; vi si vede « in prospettiva una lunga fila di teste di Senatori di carattere magistrale. Alcuni « curiosi stanno sui gradini disposti abilmente in vari gruppi; la ricca foggia di « vestire dei veneziani vi si manifesta in tutto il suo splendore. Come in quasi « tutti i dipinti di questa scuola l'architettura vi ha una parte importantissima. « Spaziosi portici nello stile di Palladio (?) riempiono gli ultimi piani. Questo qua- « dro ha il merito assai raro nella scuola italiana, quasi esclusivamente intenta « a trattare soggetti religiosi o mitologici, di rappresentare una leggenda popolare; « il che concorre a dargli una fisonomia tutta sua propria, ed una attrattiva af- « fatto singolare » *(Voyage d'Italie;* 1850). Il **Burckhardt** considera questo quadro come « la migliore opera decorativa che sia stata dipinta, il frutto più maturo, più « squisito della maniera inaugurata da Carpaccio »; il **Morelli**: « fra i capolavori di « questo amabile pittore dal colorito smagliante l'Accademia di Venezia ne possiede « parecchi e fra gli altri il suo più bello, alludo a quello col pescatore fortunato del- « l'anello (?) avanti il Senato; un quadro che anche per la sua mirabile conservazione « esercita un'indescrivibile attrattiva in ogni amico dell'arte che senta finamente »; ed il **Blanc**: « Lasciando libero il primo piano ove ha trovato posto soltanto il piccolo « barcaiuolo che spalanca gli occhi alla vista degli abiti sfarzosi dei patrizi, il pit- « tore ha concentrato tutto l'interesse sulle due figure principali, il pescatore e il « Doge. Gli altri spettatori non interessano che per lo splendore delle loro vario- « pinte zimarre in raso, o in veluto o in seta. I piani vanno degradando collo « smorzarsi delle tinte, e l'illusione è tale che senza la cornice si crederebbe di « trovarsi nello stesso palazzo dei dogi innanzi alla Signoria sotto un raggio « di sole » *(Voyage à Venise, 1857,* p. 190). — Quest'ultima osservazione del geniale scrittore francese ci sembra esprimere felicemente quel complesso di impressioni e di sentimenti che suole suscitare la vista del quadro, senza che il più delle volte lo spettatore riesca a rendersene esatto conto. Si direbbe l'impressione di un'istantanea fotografica di una scena della vita pubblica veneziana del cinquecento, vivificata dalla chiara luce dorata e dall'armonia dei colori.

Fot. Naya – Venezia
» Alinari – Firenze

106. VENEZIA - R. Accademia - 822.

Tavola centinata; alt. m. 2.62 — larg. m. 1.62

Il Paradiso. — In alto la Trinità che incorona la Vergine, circondata da cori di Angeli e di Profeti; più sotto gli Apostoli ed altri Profeti; nel mezzo del quadro una schiera di Santi Martiri; nel basso un numeroso stuolo di santi e di sante.

Proviene dalla chiesa delle monache benedettine degli Ognissanti di Treviso, ove stava all'altar maggiore. Soppressi la chiesa e il convento nel 1806, la pala fu appresa dal Demanio. **Edwards** l'aveva destinata « per la Galleria propriamente Regia o sia per il palazzo di S. A. I. (il Vice Re Eugenio) in Venezia » (*R. Archivio di Stato di Venezia; Busta 22*); ma la Galleria, quale egli l'aveva ideata, non fu costituita, ed il quadro era rimasto nei depositi demaniali, donde, dopo il 1815, si sceglievano i dipinti, man mano che procedeva l'adattamento delle sale della

Accademia di Belle Arti. Pare sia stato esposto verso il 1835, perchè ancora nel 1831 il **Bianchetti** ignorava ove fosse andato a finire, e nel 1840 invece lo **Zanotto** ne parlava come di cosa da tutti conosciuta (*Pinacoteca dell' Accademia Veneta; I. Parte II. p. 70*). Nella « Guida dell' Accademia » dello stesso Zanotto pubblicata nel 1845, il « Paradiso » è segnato al n. 30 della « prima nuova Sala ». — Il quadro ebbe per l' addietro una fama di gran lunga superiore al suo merito. Aveva cominciato il **Vasari**, che molto probabilmente non l' avrà neppur visto, a lodarne « le variate teste di Santi e Sante e tutte belle e varie nell' attitudine e nei vestimenti ». Seguì il **Boschini** (*Carta del Navegar, p. 253*):

> E similmente in Giesia d' Ogni Santi
> Una Pala se vede spiritosa
> Co 'l Paradiso, in forma gloriosa,
> Che sù ghe xe i Beati tuti quanti.

Rigamonti e **Crico** (*Giornale; p. 119*) la dissero « opera insigne » ed il **Lanzi** « vero Paradiso ». Ma già l' intelligente Edwards, nella corrispondenza avuta coll' Intendente Generale dei Beni della Corona per la questione relativa alla « Natività di Cristo » (*Vedi Doc. XXXVIII e XXXIX*), qualificava « il Paradiso » degli Ognissanti come opera « inferiore di tanto all' opinione che ne corse finora »; diceva che si era deciso a collocarlo nella prima classe unicamente « per le citazioni che vi sono in suo favore », e lasciava comprendere che non sarebbe stato di grave discapito per la Galleria, alla cui formazione egli attendeva, concederlo a Treviso qualora si fosse potuto ottenere quello assai più pregevole della « Natività », dal Comune reclamato. È notevole il giudizio che il delegato ai Beni della Corona dava del quadro in quell' occasione: « La poca sorpresa che mi fece questa pittura allorchè stava sul maggior altare di quella Chiesa fu da me attribuita alla piccolezza delle figurine e alla distanza dell' occhio; ma quando l' ebbi in mano mi accertai anche con questo esempio che gli scrittori bene spesso si copiano l' uno appresso l' altro in buona fede, ma senza propria cognizione di fatto. Trovai veramente belle molte di quelle teste e trovai tutta l' opera eseguita con somma pazienza, ma la trovai anche senza favilla di genio nel generale dell' assunto e con una quantità di leggerezze e di sviste pittoriche non molto lontane da vere puerilità ». — Anche lo Zanotto (*l. c.*) si mostrò assai severo verso quest' opera che qualificò come « una delle più meschine di Paris, in cui non è a lodarsi nè la composizione perchè sparsa e staccata, nè il disegno perchè difettoso, principalmente nelle figure dei Santi che stanno sul dinnanzi del quadro e più di tutti in quel S. Cristoforo slogato negli astraloghi, contorto nella spina dorsale e manchevole negli omeri ». Dei moderni il **Burckhardt** la dice « opera di estrema debolezza, e la più infelice imitazione di Tintoretto », ed il **Lübke** (II. p. 568) ne trova la composizione slegata e senza stile. — Certamente è una della cose meno felici del nostro maestro. La composizione vi appare sminuzzata e confusa; le figure troppo piccole perchè l' occhio possa afferrare, alla debita distanza, il concetto che le fa tutte convergere verso la scena dell' incoronazione della Vergine. Esaminate da vicino si trova però che ve ne sono parecchie graziose, di sapore tutto bordoniano, quali la Maddalena, la S. Caterina, il S. Lorenzo, il S. Sebastiano nel coro di mezzo, e l' avvenente monachella col bastone di Badessa circondata da Santi e dottori in basso, in cui è probabile si sia riprodotta, sotto le spoglie di S. Scolastica protettrice dell' ordine benedettino, l' effigie della Badessa che aveva il governo del Convento quando la pala fu allogata al nostro pittore. — Si è già indicato nel testo che il quadro deve datare da circa il 1560.

Fot. Alinari - Firenze

107. VENEZIA - R. Accademia - 324.

Tavola; alt. m. 0.63 — larg. m. 1

Amorini sulle nubi. — Sono cinque puttini ignudi, alati, che scherzano sulle nubi a modo di danza, tenendo nelle mani delle corone di fiori.

Apparteneva alla Collezione che il N. U. Gerolamo Ascanio Molin, morendo nel 1814, legò all'Accademia. Il quadro fu attribuito al Pordenone, del quale fino a poco tempo fa portava il nome. È merito di **Frizzoni** di avervi ravvisata la mano del pittore trivigiano; chiunque se ne può persuadere raffrontando questi putti cogli angeli della pala di S. Maria presso S. Celso e cogli amorini del « Giove e una ninfa » della Galleria Crespi, della « Venere » del Barone Franchetti ecc. La Direzione dell' Accademia se ne è tosto persuasa ed ha ora sostituito al nome del Pordenone quello del nostro Paris.

Fot. Anderson – Roma
» *Naya – Venezia*

VENEZIA. - R. Accademia, 303 — *Tela; alt. m. 0.75 – larg. m. 0 58* — *Ritratto di monaca* — I vecchi Cataloghi della Galleria attribuivano questo ritratto a Paris Bordon; da ultimo fu assegnato a Bernardino Licinio. Probabilmente non è nè dell' uno nè dell' altro. Faceva parte della Collezione legata all' Accademia dalla nobile Maria Felicita Bertrand-Hellmann, vedova Renier († 1850).

108. VENEZIA - Palazzo Ducale, Cappella.

Tela; alt. m. 0.80 — larg. m. 2.25

Cristo morto fra due angeli piangenti. — Il cadavere di Cristo giace disteso sopra il coperchio della tomba; a destra un angelo in rosea veste accosta lagrimando al suo labbro la mano destra del Salvatore; a sinistra un altro angelo in veste di color giallo aranciato con una mano solleva alquanto il piede del defunto, e coll' altra bacia l' estremità del bianco lenzuolo che ne avvolge i fianchi. — Fondo di paese verdeggiante. — Figure al naturale.

Si trovava nella « Stanza degli Ecc. Sig. Capi dell' Ecc. Consiglio dei X »; come si rileva dal « Catalogo di tutte le pitture ristaurate sotto la Direzione del- « l'Ispettore Pietro Edwards giusta al Decreto dell' Ecc. Senato 3 Settembre 1778 « descritto secondo l' ordine col quale furono prese in consegna ecc. » Il collaudo del ristauro di questo dipinto ebbe luogo il 10 Aprile 1783. (*Museo Correr Busta Cicogna*, n. 3006). — Fino dal 1806 l' Edwards lo aveva compreso fra i quadri « levati da una parte dei locali spettanti in addietro al fu Veneto Senato », destinati a « formare il Museo di Belle Arti in Venezia agli ordini della real Corona ». Nel 1811 figura compreso nell' elenco dei dipinti consegnati da Edwards per l' addobbo dei Reali Palazzi di Venezia; fu così che passò nelle cosidette « Procuratie Nove », ove era la sede del palazzo reale e di quello di Governo (*R. Archivio di Stato; Busta* n. 22). — Nella « *Nuova Guida di Venezia* » del Moschini (Venezia, 1847, p. 32) si legge: « Negli appartamenti (delle Procuratie Nove che « servono agli I. R. Palazzi di Corte e di Governo) si trovano i seguenti quadri « i quali talvolta vengono mutati di sito... di Paris Bordon, Cristo morto fra due

« angeli piangenti ». — Ignoriamo quando sia stato trasportato nella cappella del palazzo ducale ove ora si trova. — Interessante è la descrizione che di questo dipinto diede l' **Edwards** nel 1808 per giustificare la scelta ch' egli ne aveva fatto « per formare il Museo di Belle Arti in Venezia agli ordini della real Corona » :
« n. 11. Paris Bordon; — Cristo morto, disteso nel sepolcro e compianto dagli « angioli. — in tela, alto p. 2-4 — largo p. 3.-11, (Classe I[a]). — Ben conservato « ad eccezione di un piccolo danno accidentale in sito non importante. L' opera « è studiata con impegno, e fa un bell' effetto generale per quanto riguarda il « concetto della disposizione, del partito e del colore. Il talento di questo celebre « artista essendo inclinato al genere ameno e ridente, gli fece perdere di vista « i caratteri propri del soggetto che doveva trattare. La figura del Salvatore non « ricorda punto la sofferta passione; la sua giacitura non è quella di un corpo « esanime, ma piuttosto simile a quella d' un uomo mezzo addormentato; gli an- « gioli di faccia florida e ben nutriti e con vestimenti di gaio colore mostrano di « piangere quasi per finzione. Vi è pure in questi angioli qualche scorrezione di « disegno. Tuttavia il quadro merita che se ne tenga conto ». Le osservazioni del- l' Edwards — sono assennate e si può ad esse sottoscrivere. — La morbidezza delle carni, la fusione e trasparenza delle tinte lasciano comprendere che il quadro appartiene ad un periodo avanzato nell' attività del nostro pittore. — **Berenson.**

Fot. Anderson – Roma

109. VENEZIA - Galleria del Principe Alberto Giovanelli.

Tavola; alt. m. 0.75 — larg. m. 0.95

Sacra Famiglia. — Nel mezzo la Vergine, seduta al suolo, tiene in grembo il Bambino. A sinistra un giovane santo francescano tutto assorto nella lettura di un libro. A destra S. Girolamo, in ginocchio, con un rosso manto ai fianchi, riceve dalle mani di Gesù il cappello cardinalizio. Fondo di paese. — Segnato in un cartello: *Paris Bordonus*
tarvisins J.

Il quadro proviene da Treviso. Ma già nel 1826 adornava la Galleria dei principi Giovanelli di Venezia: « nelle private librarie vi è qualche suo (di Paris) quadretto che « a ragione viene guardato come gioiello; tale può dirsi quello che ne possiede la no- « bile famiglia Giovanelli, il quale è vero fascino che incanta a guardarlo » *(Le belle arti in Venezia; Almanacco pel 1826, di* **Giuseppe Orlandini**). — L' ignudo del Bambino dalle tinte gialliccie è simile a quello della « Sacra Famiglia con S. Ambrogio e il donatore » ora a Brera. Si può credere che le due tavole appartengano allo stesso periodo di tempo verso il 1540. **Burckhardt** lo disse « un dipinto d' eccellente fattura ». — Esiste una vecchia copia del quadro, con piccole varianti, di proprietà del sig. Zaramella di Padova; porta la scritta: *Hæc pixit Paris Bordon — Quæ Dom. Sacillo exemp. Tarvisii.* Ignoriamo chi fosse il Domenico Sacillo che avrebbe copiato il quadro quando questo si trovava ancora a Treviso.

VENEZIA. - GALLERIA GIOVANELLI. — *Tela; alt. m. 0.77 - larg. m. 0.70.* — *Giuditta.* — L' eroina è in piedi, volta di tre quarti a sinistra. Indossa abito verde con maniche gialle; colla destra impugna una scimitarra. Sopra un tavolo la testa sanguinolente di Oloferne. — Il quadro è stato attribuito a Paris, ma nella forza di espressione accigliata e pel carattere severo di quasi virago si allontana troppo dai tipi graziosi a lui prediletti.

110. VENEZIA - Galleria del Barone Giorgio Franchetti.

Tela; alt. m. 0.86 - larg. m. 1.37

Venere che dorme ed un amorino il quale la scopre. — A destra, a piedi di un albero fronzuto con frutta di color giallo leggermente macchiato di rosso, giace Venere ignuda sopra un bianco lino; un manto rosso le scende ai piedi, sollevato all' estremità da Cupido dagli occhi neri e maliziosi, fin sopra il proprio capo. La dea ha i capelli biondo-rossicci, ornati di perle; la fronte piuttosto bassa ed il volto tondeggiante. Un piccolo ed elegante turcasso colle frecce sta appeso ad un ramo dell' albero. — A sinistra pittoresco paese; in distanza l' azzurro profilo dei monti. — A destra firmato: O. PARIDIS
bordono

Il barone Franchetti acquistò di recente questo quadro dai sigg. fratelli Cervieri di Milano, i quali lo possedevano da lunghi anni, avendolo ricevuto in pagamento di un loro credito verso una famiglia patrizia milanese. — La fusione delle tinte, la franchezza del tocco, il fine modellato e la morbidezza delle carni lo caratterizzano come appartenente all' epoca più tarda del Bordon. — Una ripetizione di questo dipinto, coll' aggiunta di un satiro, è il quadro della Galleria Borghese in Roma, che però, come si disse, anzichè originale del nostro pittore, sembra opera della sua scuola.

111. VENEZIA - Galleria Layard.

Tela; alt. m. 0.57 - larg. m. 0.67

Cristo che battezza in prigione un giovane principe. — La scena rappresenta l' interno di una prigione. Nel mezzo è Gesù col corpo alquanto curvato; tiene in mano una scodella. Dinnanzi a lui in ginocchio un giovane, ai cui piedi si vede un berretto ducale e le catene. Verso la porta in penombra il carceriere. Dietro Gesù due angeli che tengono il bacile e l'asciugamano.

È uno dei due quadri posseduti ai tempi del **Ridolfi** dalla « signora Gradenica Gradenico monaca in san Daniele, di candidi costumi e d' impareggiabil virtù »; il secondo dei quali rappresentava appunto « san Giovanni duca d' Alessandria nella prigione, battezzato dal Salvatore e ci sono due angeli con sciugatoi in mano. » — Il quadro è languido di tinte e senza grande vivacità, mostrando così di appartenere all' epoca più tarda del maestro. — Ha sofferto nel fondo e in qualche punto delle vesti, da un infausto ristauro.

112. VIENNA - I. R. Galleria - 246 (88).

Tela; alt. m. 1.09 - larg. m. 1.76

Allegoria. — A destra sotto un albero di alloro sta mezzo seduta e mezzo sdraiata al suolo la dea Venere, appoggiandosi col gomito destro sopra una celata; ha nudo il seno, le braccia

e la gamba sinistra. Pendono da un ramo dell' albero uno scudo ed una lancia a guisa di trôfeo. Nel mezzo Marte sta per unire al trofeo l' arco e la freccia del piccolo Cupido che invano cerca riprenderle. A sinistra in piedi una ninfa con una coppa d' oro ricolma di fiori. — Fondo, paesaggio montuoso. — Mezze figure.

Questo quadro proviene dalla Collezione dell' arciduca Leopoldo Guglielmo d' Austria († 1662) ed è descritto nell' inventario del 1659, al n. 350 come « originale di Paris Bordon » (*Registri degli Annali delle I. R. Collezioni artistiche*; I. p. XCIII). — Una seconda *Allegoria* colle stesse figure ma in diverso atteggiamento e di formato più piccolo si trova all' Ermitage di Pietroburgo. I tipi sono i medesimi. Colle sembianze di Marte è raffigurato un uomo barbuto, forse il committente dei due quadri. La Venere riproduce i lineamenti e le forme prosperose della donna che compare sotto le spoglie di Pomona nel quadro del Louvre e di Cloe in quello della Nazionale di Londra; è la stessa del bellissimo ritratto di quest' ultima Galleria e dei due ritratti di Vienna in cui è esposta col petto scoperto (n. 231 e 257). — La composizione, l' atteggiamento della Venere ed il paesaggio rammentano la « Diana Cacciatrice » di Dresda ed anche l' altra *Allegoria* di Vienna (n. 233), della quale ultima ha presso a poco le stesse dimensioni, formandone così il *pendant*. — **Berenson.**

Fot. Löwy - Vienna

113. VIENNA - I. R. Galleria - 233 (87).

Tela; alt. m. 1.12 - larg. m. 1.74

Allegoria. — Nel mezzo è seduta una giovane donna col seno, le braccia e la gamba destra ignudi; colla mano sinistra stacca un arancio da una pianta e si volge a destra verso una Vittoria alata che scende dall' alto. Dietro la donna un giovane guerriero quasi imberbe il quale colla sinistra le cinge il collo e colla destra prende dalla mano di lei i fiori che un amorino le versa in grembo da un paniere. La Vittoria sta por deporre una prima corona di fiori sul capo della donna ed una seconda sul capo del guerriero. — Fondo di paese. — Mezze figure.

Proviene dalla Collezione dell' arciduca Leopoldo Guglielmo († 1662); non figura però nell' inventario del 1659. È quindi a ritenersi che l' arciduca l' abbia acquistata dopo il 1659, negli ultimi anni di sua vita. — Il giovane cavaliere è forse il committente del quadro. — Affine nello spirito e simile nella composizione all' altra *Allegoria* della stessa pinacoteca (n. 246), alla « Diana Cacciatrice » di Dresda e all' *Allegoria* di Pietroburgo; forma con esse un ciclo di rappresentazioni di carattere eminentemente erotico.

Fot. Löwy - Vienna

114. VIENNA - I. R. Galleria - 231 (90).

Tela; alt. m. 1.11 - larg. m. 0.82

Giovane donna col seno scoperto. — Col capo rivolto a sinistra sembra guardarsi con compiacenza allo specchio. Ha nudo il seno e le braccia e con ambe le mani trattiene un ricco

manto di velluto verde gettato capricciosamente sulla spalla destra. — Mezza figura.

Nel 1627 il quadro doveva trovarsi ancora a Venezia, nel museo di Andrea Vendramin, perchè nel manoscritto del « British Museum » (*n. 4004-4007, fondo Sloane) « De Picturis in Musœis Domini Andreæ Vendramini positis; anno domini MDCXXVII* » si vede un disegno a penna attribuito a Paris Bordon, di una giovane donna, la quale trattiene con una mano l'abito e lascia scoperto il petto, che sembra corrispondere al ritratto di Vienna. — Lo si trova segnato insieme all'attuale n. 248, nell'« inventario del Tesoro del Castello Imperiale di Praga » del 1718, al n. 359, come, « due figure di donna di Paris Bordon » e nel successivo inventario del 1737 dello stesso Tesoro al n. 409, come « due figure « di donna di Paris Pordenon » (sic). — Sembra la stessa donna del ritratto della Nazionale di Londra, la cosidetta signora Brignole, che abbiamo identificato per la « donna lascivissima », cara all'Ottaviano Grimaldi. La pompa ch'essa fa qui della propria bellezza, confermerebbe le nostre induzioni sul vero essere di lei. — Probabilmente appartiene alla stessa epoca del ritratto di Londra (1535). — **Berenson.**

Fot. Löwy - Vienna

115. VIENNA - I. R. Galleria - 248 (89).

Tela; alt. m. 1.11 - larg. m. 0.83

Giovane donna che sta abbigliandosi. — Sta in piedi presso un tavolino sul quale vi è un vasetto in vetro filato di Murano, un pennello ed un astuccio aperto con vari scomparti. Fa passare le folte chiome, bionde e lucenti, attraverso le dita della mano sinistra; la destra col braccio inarcato è sopra l'astuccio. Ha la fronte ornata da un vezzo di perle con una grossa gemma a guisa di fermaglio nel mezzo; un' aurea collana le cinge il fianco. La veste damascata con maniche corte, stretta al petto e scollata, si diffonde sui fianchi in fitte pieghe. — Fondo a nicchia; a destra un piccolo specchio appeso alla parete. — Mezza figura.

Il quadro è segnato insieme all'attuale n. 231, nell'« inventario del Tesoro del Castello Imperiale di Praga », dell'otto Agosto 1718 al n. 359 come « due figure di donna di Paris Bordon », e nel successivo inventario del 5 Ottobre 1737 dello stesso « Tesoro » al n. 409 come « due figure di donna di Paris Pordenon (sic) ». — Vi è raffigurata la stessa giovane — donzella o cortigiana — del ritratto, ora di proprietà della Imperatrice Federico a Cronberg. È uno dei migliori ritratti di donna del nostro pittore; in istato di ottima conservazione, si distingue per la morbidezza delle carni, la lucentezza e finezza dei capelli ondulati, l'espressione ingenua della donzella di aspetto floridissimo e per la grande diligenza con cui è condotto in ogni particolare. — **Berenson.**

Fot. Löwy - Vienna

116. VIENNA - I. R. Galleria - (deposito).

Tela

Una Flora. — La donna è seduta presso un tavolo, sul quale sta un canestro pieno di rose. Piega alquanto il capo a destra e guarda a sinistra; tiene nella mano destra una rosa. La

veste damascata e la camicia le cadono dalle spalle lasciando scoperto il petto e le braccia. Una lunga collana di perle le cinge il collo. — Fondo architettonico. — Due terzi di figura. — Segnato P. B.

Il quadro fu segnalato di recente dal Direttore della Galleria, sig. Schäffer, come opera genuina di Paris. — È l' originale, con piccole varianti, del « ritratto di giovane donna » della R. Pinacoteca di Torino (n. 571) che sembra essere soltanto una copia. — La donna, non più molto giovane, è una delle solite modelle delle quali Paris si è servito nei numerosi suoi quadri di soggetto erotico.

Fot. List (n. 257) – Vienna

117. VIENNA - I. R. Galleria - (93).

Tela

Venere ed Amore. — Venere giace ignuda sopra un rosso drappo disteso sul suolo; alquanto sollevata della persona si appoggia col braccio destro sopra un rialzo. Ha nella destra un sottile dardo e stende la sinistra verso il piccolo Cupido il quale con una mano le porge una mela togliendola da un canestro pieno di frutta e di fiori che tiene coll'altra. — Fondo di paese montuoso.

Viene dalla Collezione dell' arciduca Leopoldo-Guglielmo († 1662); nell' inventario del 1659 è descritto al n. 125 come « originale di Paris Bordon ». Se ne conosce una incisione di Lisbetius in « Teniers Gallery of Archi-Duke Leopold ». Nella Galleria oggidì è indicato come « maniera di Paris Bordone ». — Non ostante le imperfezioni del disegno, la fisonomia poco espressiva della Dea, le sue forme piuttosto gonfie e la brutta mano sinistra, a noi il quadro sembra originale; l'Amorino ha lo stesso tipo e la stessa vivacità dello sguardo dei suoi simili nella Venere del Barone Franchetti di Venezia, e nelle Allegorie della Galleria Doria di Roma (n. 294) e di Vienna (n. 246). Le carni sono trattate colla lucentezza di tinte, colla morbidezza di tocco e col delicato ombreggiare che si osservano negli ignudi di donna e di fanciullo del nostro pittore.

Fot. List — Vienna

118.*) VIENNA - I. R. Galleria - 238.

Tela; alt. m. 2.21 - larg. m. 3.32

Lotta di gladiatori. — Grande piazza, dove si vedono in prospettiva a destra il Panteon, una colonna trionfale ed altri edifizi a doppio e triplo ordine di loggie, a sinistra il Colosseo ed altri sontuosi edifizi di stile classico. Oltrepassato il Colosseo alla piazza fa seguito una via, chiusa in fondo da un colonnato dinnanzi al quale si erge un grande obelisco. Più oltre un colle con un secondo obelisco ed altri edifizi monumentali. — Nella piazza entro un recinto stanno lottando sette copie di gladiatori. Fuori del recinto molti spettatori, alcuni a cavallo; sopra un palco assiste

alla lotta l'imperatore. Nelle nubi Apollo con una quadriga. — Piccole figure.

Il quadro appartenne già a Carlo VI († 1740). — Comunemente lo si ritiene « il quadrone grande dove in prospettiva (Paris) mise tutti i cinque ordini di architettura », che secondo **Vasari** il nostro pittore avrebbe dipinto in Augusta per i Prineri. Ma già **Wickhoff** ebbe ad osservare che appartiene probabilmente ad un pittore tedesco della scuola di Wendelino Diterlein; trattandosi di un' opera assai importante e caratteristica per la rappresentazione di monumenti antichi nel fondo del paesaggio, che ha potuto servire di modello per l' architettura tedesca del rinascimento, il suo posto più appropriato sarebbe nella sezione tedesca (*Gazette des beaux arts*; 1893. I p. 134). — Nel testo si è manifestata opinione apertamente favorevole alla ipotesi di Wickhoff. Dobbiamo però dichiarare che questo nostro giudizio così reciso è rimasto scosso dal raffronto della fotografia del quadro colla « Bersabea » di Colonia nelle prospettive dei monumenti classici, e col « Paradiso » di Venezia nelle piccole figure. Le analogie sono rimarchevoli così nell' un campo come nell' altro. Certi ignudi hanno le forti musculature che s' incontrano nelle opere autentiche del nostro maestro. I due palazzi disegnati in fondo della piazza ricordano le fabbriche veneziane e veronesi del Sammicheli. La seconda casa in prospettiva a sinistra con due ordini di loggie è una felice concezione architettonica in cui si fondono armonicamente elementi dello stile classico con altri dell' arte lombardesca. La statua sopra una delle colonne a spirale nel primo edificio a destra presenta nel tipo, nella posa e nel modo di piegare i panni, tutti i caratteri dello stile di Paris. Fra le piccole figure dei lottatori e degli spettatori si ritrova qualcuna delle fisonomie che gli erano famigliari. Il patrizio che si avanza colle mani giunte verso la palestra dei gladiatori, rammenta il senatore a sinistra del Doge nell' « anello di S. Marco », nel quale si era creduto di ravvisare i lineamenti di Napoleone I. — Queste nostre osservazioni valgano se non altro a far palese l' importanza che presenta la questione sulla paternità di un dipinto che per varî rispetti è veramente singolare; questione che ci auguriamo venga presto approfondita con esami e raffronti più particolareggiati, mercè il sussidio di una fotografia di grande formato. Si vedrà allora se anzichè essere il « quadrone grande » eseguito da Paris in Augusta, non ne sia invece una fedele copia dovuta a qualche abile pittore tedesco.

Fot. List — Vienna

119. *) VIENNA - I. R. Galleria - 253 (91).

Tela; alt. m. 1.15 - larg. m. 1.31

Venere ed Adone. — Vicino ad un albero siedono daccanto una giovane donna che tiene nella destra un arco ed un dardo, ed un giovane inerme. Nell' aria Cupido alato che scende verso la coppia amorosa con una ghirlanda di fiori. — Fondo di paese.

Faceva parte della Collezione dell' arciduca Leopoldo Guglielmo († 1662), ed è descritta nell' inventario del 1659 sotto il n. 126 come « originale di Paris Bordon ». Fu incisa da Lisbetius in « Teniers Gallery of archi-duke Leopold ». — La composizione è in tutto simile al quadro conosciuto sotto il nome di « Dafni e Cloe » della Nazionale di Londra, con qualche variante nel colore della veste della donna. Comunemente lo si ritiene una imitazione o, per meglio dire una copia del quadro di Londra, dovuta a qualche artista fiammingo.

Fot. List — Vienna

VIENNA – I. R. Galleria (92). — *Adamo ed Eva.* — La donna stacca con una mano una mela dall' albero e coll' altra ne porge una seconda ad Adamo il quale fa il ritroso. — Proviene dalla Collezione dell'Arciduca Leopoldo-Guglielmo nel cui inventario del 1659 è descritto al n. 213 come « originale di Paris Bordon ». Se ne conosce una incisione di Lisbetius nella raccolta di Teniers. — Il quadro non ha nulla che giustifichi l' attribuzione fattane al nostro pittore. Il tipo e le forme della donna indicano piuttosto un artista nordico.

Fot. List - Vienna

VIENNA – I. R. Galleria – 413 — *alt. m. 1.03 - larg. m. 0.84* — *Ritratto di dama con ragazzo.* — È una copia del quadro n. 111 dell' Ermitage di Pietroburgo. Apparteneva alla Collezione dell' Arciduca Leopoldo-Guglielmo, nel cui inventario era attribuito a Pietro Della Vecchia.

Fot. List - Vienna

VIENNA - I. R. Galleria – 157 — *Ritratto di donna.* — In un paesaggio ove si scorgono delle rovine di edifizi di stile classico, è seduta una giovane vezzosa coi cappelli biondi intrecciati, riccamente vestita con una collana di perle al collo. Per il passato lo si considerava come « maniera di Paris Bordone ». Dopo che **Wickhoff** suggerì in via dubitativa il nome di Bonifazio Veronese (*Gazete des Beaux Arts;* 1893, I. p. 134), lo si attribuì senz' altro a questo pittore. Ma il quadro è così sciupato da rendere assai difficile un giudizio sicuro sul suo autore.

VIENNA – I. R. Galleria – n. 1540 (86) — *Bagno di donne.* — A sinistra si vede l' interno di un antico edifizio in rovina con una vasca nella quale alcune donne stanno bagnandosi. A destra paesaggio. — Nel catalogo portava il nome di Paris Bordon, in via soltanto dubitativa. **Wickhoff** lo giudicò opera del bavarese Cristoforo Schwarz (1550-1597), « che studiò a Venezia e altro non imparò che ad imitare grossolanamente lo stile di Paris » (*Gazette des beaux arts;* 1893. I. p. 134). — Il giudizio dell' eminente critico fu accettato dalla Direzione della Galleria, ed oggidì il quadro viene attribuito allo Schwarz.

Fot. List Vienna

VIENNA – I. R. Accademia di belle arti – *Ritratto di Pietro Grimani.* — Si trovava questo ritratto nella seconda stanza della *Procuratia de supra* di Venezia. Segnato nel « registro » dell' abb. Bettio, del 1828, come « modi di Paris Bordon »; ceduto all' Accademia di Belle Arti di Vienna giusta dispaccio governativo 17 Giugno 1838 n. 6627. Ora è attribuito a Jacopo Tintoretto; ma secondo il **Dott. Ludwig**, anche per testimonianze di antichi scrittori, sarebbe del figlio Domenico.

VIENNA – I. R. Accademia di belle arti – *Ritratto di Ottavio Grimani.* — Stava questo ritratto nella seconda stanza della *Procuratia de citra* di Venezia. Segnato nel « registro » dell' abb. Bettio, del 1828, come « opera di Paris Bordon »; ceduto all' Accademia di Belle Arti di Vienna, insieme al precedente. Ora è attribuito a Jacopo Tintoretto; ma anche questo, secondo il **Dott. Ludwig**, sarebbe invece del figlio Domenico.

120. VIENNA - Galleria Czernin - 19

Tavola; alt. m. 0.78 – larg. m. 1

Un gentiluomo che adora la croce. — A sinistra un uomo in abito signorile a capo scoperto, genuflesso, colle braccia incrociate sul petto innanzi ad un Crocifisso che un Angelo gli fa vedere sopra un panno verde disteso al suolo, mezzo sollevato. — Fondo di colli verdeggianti.

Il quadro ha sofferto alquanto e porta le tracce di parziali ritocchi. — Viene ancora attribuito a Tiziano, sebbene già da **Crowe** e **Cavalcaselle** sia stato con piena ragione rivendicato a Paris. Nel devoto signore si è preteso ravvisare il duca Alfonso di Ferrara; ma i lineamenti del personaggio non corrispondono punto a quelli del Duca. — Il quadro è assai interessante per il religioso fervore espresso nel devoto. Rimarchevole il paesaggio, per le macchie d' alberi con effetti di luce nei tocchi dorati delle frasche illuminate dal sole e per l' alta quercia che maestosa si erge nel mezzo. — **Berenson.**

AGGIUNTA

121. DOUAI. — *(Francia)* - Museo.

Tela

Ritratto di una giovane dama. — È in piedi col capo rivolto di tre quarti a sinistra. Indossa abito scollato di velluto granata con bianca camicetta a ricami e maniche ornate di pizzo. Tiene nella destra l' estremità di una ricca catena d' oro che le cinge i fianchi; al collo e sul seno una magnifica collana di perle a doppio giro, fermata sul petto da un grosso monile a foggia di rosa. — Due terzi di figura.

Il catalogo delle opere era già in corso di stampa quando siamo venuti a cognizione di questo pregevolissimo dipinto, rimasto, per quanto ci consta, ignorato a quanti si sono fin quì occupati del nostro pittore. — Il quadro è descritto nella splendida pubblicazione di **Luigi Gonse** — « *Les chefs d' œuvre des Musées de France* », uscita — quest'anno a Parigi. Una magnifica eliotipia fuori testo permette di riconoscerne l' autenticità e di ammirarne le peregrine bellezze. — Apparteneva alla Galleria del Duca di Luynes, donde passò in proprietà della signora Wagner di Douai i cui eredi lo vendettero al Museo nel 1871. Il Gonse ravvisa nella signora del ritratto una giovane patrizia veneziana; avuto però riguardo alla provenienza del quadro, si potrebbe credere che fosse uno dei « molti ritratti di dame » che, secondo Vasari, Paris avrebbe eseguito in Francia « al servizio del re Francesco ». — Il quadro era stato dapprima attribuito a Paolo Veronese, ma a ragione osserva il

Gonse che il nome di Paris Bordon indi assegnatogli è assai più appropriato. « Si « ritrovano in questa pittura grassa, brillante e calda le qualità caratteristiche del- « l'emulo di Tiziano e di Palma il vecchio, dell'autore dell'*Anello di S. Marco* « e di parecchi ritratti di dama assai gustosi. Il tipo della signora, delizioso per sè « stesso, è reso ancora più attraente dalla bravura e delicatezza del pennello. Questa « scuola veneziana si distingueva sopra tutto nel riprodurre la grazia muliebre senza « manierismi e leziosaggini; il ritratto di donna n'è la prova. Esso è l'opera più « seducente e più rara del Museo, sì da richiamare tosto sopra di sè l'attenzione « ed ammirazione dei visitatori. Prende posto fra il ritratto di donna in nero, di « Paolo Veronese, al Louvre, e il ritratto detto di Bianca Cappello del Moroni al « Museo di Nantes; ed è tutto dire. La pittura non ha sofferto molto ed i ritocchi » che ha pure subito, non ne hanno punto alterato l'originale fisonomia ». — Noi vi troviamo molte affinità colla così detta Balia dei Medici della Galleria Pitti, specialmente nel costume, e, quanto all'acconciatura dei capelli, e nel tipo, col ritratto di dama della Galleria di Genova.

AFFRESCHI

1.*) TREVISO. — *Casa in Via Canova n. 10* [1]. — Tutta la facciata prospiciente la pubblica via è dipinta a buon fresco. Negli spazi tra le finestre del piano superiore figure sporgenti a mezzo busto, bene conservate perchè protette dal largo cornicione del tetto. Nello spazio tra le finestre del piano nobile una composizione allegorica d'incerto significato, danneggiata dall'azione del tempo che ha corroso l'intonaco. Un paggio in iscorcio tiene uno scudo; altre figure più in distanza. La scena si svolge in un porticato a grandi arcate. Fra un piano e l'altro fascie di putti ignudi in mezzo a festoni di fiori in tinta gialla su fondo azzurro. Sotto il poggiuolo tre riquadri colle scritte:

TEMPORE PENVRIÆ | BELLI CRVDELISSIMI | PESTILENTIÆ ACERBISSIMÆ | e la data 1.5 XXVIII

Nei lacunari delle due grandi arcate del portico terreno c'erano tre figure che essendo ridotte a mal partito, furono nel 1884 trasportate col sottostante intonaco nel Museo Trivigiano. L'una rappresenta un vecchio col motto che più quasi non si legge: QUOD

1) Nel testo si è indicato *Via Cavour*; è la continuazione del Borgo Cavour, ma prende proprio nome di Via Canova, e sarebbe l'antica Panciera.

VIDES FUMUS; una seconda una giovane donna completamente ignuda col motto: SIC VERITAS, la terza un uomo giovane pure ignudo con una fascia ai lombi, il cui motto è affatto illegibile. — La casa era posseduta nei primi anni del 1600 dalla famiglia degli Stellini [1]), macellai arricchitisi nella seconda metà del secolo XVI; ma è certo che nel 1528 apparteneva ad altra famiglia, non corrispondendo lo stemma dipinto nello scudo del paggio coll' impresa degli Stellini. — Nel testo si sono indicate le varie ipotesi affacciate circa l' autore di questi bellissimi affreschi, eseguiti, come denotano le scritte surriferite, nel 1528; essendosi volta a volta proposti i nomi del Pordenone, di Gerolamo *juniore* e perfino di Pier Maria Pennacchi. Esponemmo la congettura che possano invece appartenere a Paris o a Domenico Capriolo. Ma pur troppo le deplorevoli condizioni in cui sono oggidì ridotti non ci permettono di istituire sicuri raffronti per poter prendere partito per l' uno o l' altro di questi due pittori.

2. VALLADA *(Prov. di Belluno). — Chiesa di S. Simeone.* — Così ne parla il **Brentari** nella « *Guida di Belluno - Feltre* » (Bassano; 1887, p. 304): « Vallada (m. 968, ab. 1266 valle del Biois). « La Chiesa S. Simeone è antica. Essa era una volta tutta dipinta « all' interno da affreschi di Paris Bordone e i pochi avanzi del « magnifico lavoro fanno lamentare quanto venne rovinato da un « vandalico imbianchino nel 1773. Il Bordone vi aveva dipinto la « Nascita di Gesù, il Cenacolo, il Martirio dei Ss. Pietro e Paolo, « l' Emblema della Divina Giustizia, S. Giorgio ecc. i quali in « parte si possono ancora ammirare. La Chiesa venne dichiarata « monumento nazionale ». — La composizione meglio conservata è la Nascita di Gesù. La Vergine è a destra in ginocchio avanti il Bambino; a sinistra in piedi S. Giuseppe appoggiato sul suo bastone; fondo, interno della capanna. I tipi, l' espressione della Vergine l' atteggiamento di S. Giuseppe, le dita rigide e stecchite delle mani, tutto conferma la verità della tradizione riferita dal **Federici**, indi dall' **Alvisi** *(Illustrazione del Lombardo Veneto;* II, p. 793), che attribuisce al Bordon questi affreschi; per quanto dalla scorrettezza del disegno e dalla negligenza dei contorni chiaro apparisca che furono eseguiti in gran fretta.

Fot. Simoni - Belluno

1) **Burchiellati**; *Epiameron*, p. 43; manoscritto, Busta III, nella Biblioteca Comunale di Treviso.

DISEGNI

Si conoscono pochi disegni del nostro pittore. Ma pure quei pochi bastano a rendere palese la sua insufficienza quale disegnatore; difetto comune in maggiori o minori proporzioni alla maggior parte dei pittori della scuola veneta, compreso il sommo Tiziano.

« I caratteri del disegno di Paris Bordon sono le pieghe ad « angoli frequenti e le musculature accentuate minutamente; qua- « lità che prive dello splendido suo colore lo rendono più debole « disegnatore che non sia pittore; al contrario di quanto si può « osservare in altri artisti, maggiormente dediti al disegno e meno « forniti del senso pittorico ». Così il **Frizzoni.**

1. BERLINO — *Collezione di Beckerath Adolfo. Matita nera; alt. m. 0.31 - larg. m. 0.23* — Una testa d' uomo visto di tre quarti colla faccia e gli occhi rivolti all' insù. Pare uno studio per il S. Fabiano della tavola d' altare ora al Museo di Berlino (n. 191).

2. FIRENZE — *Uffizi, n. 15019* (Categ. di disegni di figure in cartelle). *Matita nera, gessetto e carta cerulea; alt. m. 0.22 - larg. m. 0.20.* — Mezza figura virile nuda colle braccia conserte sul petto e la testa piegata in basso. **Frizzoni** vi ha riconosciuto uno studio del Salvatore ignudo nel « Battesimo » di Brera. Le varianti nella posa delle braccia stanno a dimostrare l' anteriorità del disegno al quadro e la sua autenticità. — Questo disegno e gli altri che seguono, della Galleria degli Uffizi, portanti il nome di Paris Bordon, facevano parte della Collezione del Cardinale Leopoldo dei Medici, ed in origine del libro del Vasari colle attribuzioni del Baldinucci. Furono tutti fotografati a cura della Direzione della Galleria per l' Esposizione trivigiana.

3. FIRENZE — *Uffizi, n. 15020.* (Categ. disegni di figura in cartelle). *Matita nera, gessetto, carta cerulea; alt. m. 0.26 - larg. m. 0.18* — Figura panneggiata, mancante della testa e delle estremità inferiori. — Il piegare dei panni è quale si scorge nell' epoca più matura del Bordon, come nell' ancella di sinistra della « Bersabea » di Colonia, e nella Vergine del « S. Domenico presentato al Redentore » di Brera.

4. FIRENZE — *Uffizi, n. 1804* (Categ. di disegni di figure in cartelle). *Matita nera e bianca, carta cerulea; alt. m. 0.82 - larg. m. 0.20.* — Mezza figura muliebre nuda con una tazza nella mano destra e il braccio sinistro alzato. — La Direzione degli Uffizi suppone che sia uno studio per una delle figlie di Loth. Non si ha però notizia che Paris abbia mai trattato questo soggetto; si sa bensì di una « Diana che si lava con le sue ninfe ad una fonte », dipinta per Maria d'Austria verso il 1540, quadro che andò o distrutto o smarrito. Il modo con cui Paris svolse il tema della « Bersabea ». permette di arguire che analogamente egli abbia trattato la scena di Diana. Una variante di questo disegno è il seguente, ove è visibile anche la fonte.

5. FIRENZE. — *Uffizi, n. 1805. Matita nera e bianca, carta cerulea; alt. m. 0.42 - larg. 0.26.* — Figura muliebre nuda, seduta, con una tazza nella destra e il braccio sinistro alzato; uno zampillo d'acqua riempie la tazza. — L'acconciatura dei capelli è quale si scorge spesso nelle donne di Paris. La posa della figura, la luce raccolta sulle carni e il modo di ombreggiare rammentano la Bersabea.

6. FIRENZE. — *Uffizi, n. 1806* (Categ. figure in armadi). *Matita nera e bianca e carta cerulea; alt. m. 0.30 - larg.* m. *0.11* 1/2. — Figura virile, stante, panneggiata, con un vaso nella sinistra portando la destra sul turbante. — Pare una figura per un'Adorazione dei Magi. Sappiamo che nella Collezione dell'arciduca Guglielmo Leopoldo c'era un quadro rappresentante l'Adorazione dei Magi e dei pastori, considerato come « originale di Paris Bordon », del quale non si hanno ulteriori notizie (n. 275 dell'inventario del 1659). — Il disegno sembra originale.

7. FIRENZE. — *Uffizi, n. 15021* (Categ. Disegni di figure in cartelle). *Matita nera e gessetto, carta cerulea; alt. m. 0.31 - larg. m. 0.20.* — Rapido studio per un pastore stante, visto di tergo, col braccio sinistro alzato. — Il disegno sembra originale.

8. FIRENZE. — *Uffizi, n. 502* (paesi), *penna, carta bianca; alt. m. 0.16 - larg. m. 0.24.* — Studio di frappe ed erbe palustri alle falde d'una collina.

9. LONDRA. — *Collezione Malcolm. n. 361.* — « La cena di Erode », già attribuita a Giorgione, indi segnata semplicemente « Scuola veneta ». — **Loeser** vi riscontrò tutte le caratteristiche di Paris (*Archivio Storico dell'arte;* 1897 p. 351).

10. LONDRA. — *Collezione Heseltine.* — Un disegno non meglio identificato (**Loeser**; l. c.).

11. MILANO. — *Museo artistico. Carta bianca, matita rossa.* « D' ambo i lati vi si scorge abbozzato leggermente e con finezza « in rosso la Vergine con due bambini in diverse posizioni. L' ese- « cuzione ricorda quella del suo maestro Tiziano ». Così lo descriveva il suo possessore **Morelli** (II. p. 327). Il prezioso foglietto dopo la morte del Morelli passò in proprietà di **Frizzoni**, il quale da ultimo lo offerse con altri disegni al Museo di Milano.

12. PARIGI. — *Louvre, n. 4660.* — « L'anello di S. Marco ». — « La composizione non è identica di quella che fu eseguita in pit- « tura, ma lo stile dell' artista così ben definito, vi apparisce chia- « ramente ». (**Loeser**; l. c).

13.*) VIENNA. — *Albertina. S. V. n. 141.* — Segnato: *Paris Bordoni.* — Secondo **Wickhoff** il disegno non è di Paris, ma una copia di uno scolaro tizianesco dal famoso quadro ch' era a Ss. Gio. e Paolo di Venezia. *(Die italienischen Handzeichnungen der Albertina;* in « *Regesti dell' Annuario delle Collezioni artistiche imperiali* »*;* XII p. CCV).

14.*) VIENNA. — *Albertina. S. V. n. 142.* — Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti circondati da santi. — **Wickhoff** considera il disegno come un abbozzo della tavola di Giulio Campi nella chiesa di S. Sigismondo in Cremona. (l. c.).

15.*) VIENNA. — *Albertina. S. V. n. 143.* — Testa di donna. — **Wickhoff** lo ritiene invece di Donato Creti (l. c.).

CLASSE SECONDA

Le opere smarrite o distrutte

Non di tutte le pitture comprese in questo elenco si ha la certezza che appartenessero veramente a Paris, cui sono state attribuite. La certezza è maggiore o minore secondo l'antichità e l'autorità della fonte alla quale ci richiamiamo. Massima in Vasari, va scemando in Ridolfi e nel Boschini e si riduce a ben poca cosa nei molti Cataloghi di quadrerie private poste in vendita; sapendosi che fu sempre costume, e oggi più che mai, in simili casi, di attentare alla buona fede del pubblico con attribuzioni a sommi maestri, anche di cose di nessun conto. — Ci è parso però che anche questa dei Cataloghi delle Collezioni private non fosse una fonte da trascurare del tutto; in mezzo alle denominazioni le più fantastiche, non mancano talora quelle attendibili. Una breve descrizione e le dimensioni dei quadri potranno giovare a far conoscere ove si trovano attualmente e sotto quale nome. La critica artistica farà il resto, accettando o ripudiando l'antico battesimo.

AUGUSTA. — *Casa Fugger.* — « In casa dei Fuccheri fece molte opere nel loro palazzo di grandissima importanza per valuta di tremila scudi » (**Vasari**).

— *Casa Prineri.* — « Un quadrone grande dove in prospettiva mise tutti i cinque ordini di architettura, che fu opera molto bella » (**Vasari**). — Veggasi quanto fu detto intorno alla « Lotta dei Gladiatori » dell'I. R. Galleria di Vienna. (238)

— *Ottone Truchsess di Waldburg, Cardinale e Vescovo di Augusta.* « Un altro quadro da camera il quale è appresso il cardinale d'Augusta » (**Vasari**).

BELLUNO. — *Chiesa di S. Maria Nova.* — Soppressa nel 1806. « Possedeva distinte pitture e tra queste le portelle dell'altar maggiore di Paris Bordone » (**Miari Florio**, *Dizionario storico Bellunese;* Belluno 1843, p. 145). — « Altre opere di Paris Bordone (in Belluno)... et in S. Maria Nuova alcune historie di Cristo e della Vergine » (**Ridolfi**, II, p. 193, *Vita di Jacopo Palma il Giovine).*

— *Chiesa di S. Giuseppe.* — Soppressa nel 1806. **Vasari** e **Ridolfi** parlano di un'opera *bellissima* di Paris Bordon « nella chiesa di S. Giuseppe a Civitale di Belluno ». Nè il **Doglioni**, nè il **Federici**, nè il **Miari** ne fanno parola. — Secondo il Doglioni e il Miari la pala all'altar maggiore era di Francesco Vecellio. Rappresentava « L'Adorazione dei pastori », ed era passata in casa Ponte a Fonzaso ove fu vista dai sigg. Crowe e Cavalcaselle, i quali confermarono l'antica attribuzione (II. p. 538). Però dalla descrizione accurata ch'essi ne danno, si rileva che la composizione era pressochè identica all'« Adorazione dei pastori » in Duomo a Treviso; il che ci fa sospettare che il quadro fosse quello di Paris accennato da Vasari e Ridolfi. — Fu venduto verso il 1880 a mezzo dell'antiquario Carrer di Venezia.

BESANZONE (Francia). — *Palazzo Granvella.* — « Una Venere, di Paris Bordon, di quattro piedi e due pollici di altezza, larga sei piedi e mezzo, su tela » (dall'inventario dei mobili di casa Granvella del 1607 in « *Monographie du Palais Granvelle a Besançon* » per Augusto Castan; 1866, p. 126). È probabilmente lo stesso quadro indicato in un elenco « delle curiosità che S. M. (Rodolfo II) desidera havere dal sig. Conte di Contecroy Granvella », in data del 1600: « un quadro in tela d'una Venere, di Paris Bordone » (*Zeitschrift für bild. Kunst.* V, 1870, p. 138). L'essere il quadro stato compreso nell'inventario del 1607 fa credere che « il desiderio di S. M. » non fosse stato appagato.

BRESCIA. — « Un Salvatore del naturale in tavola di Paris Bordone ». In una nota di quadri e disegni originali vendibili in Brescia, del 1687 (*Raccolta Cataloghi,* Campori; Modena, 1870 n. 335).

BRUXELLES. — *Maria d'Austria, governatrice dei Paesi bassi.* — « Due bellissimi quadri, una Santa Maria Maddalena nell'eremo, accompagnata da certi angeli, e una Diana che si lava con le sue ninfe in una fonte » (**Vasari**). — È probabile che i due quadri passati in Spagna nel 1556, siano periti nell'incendio del palazzo del Pardo nel 1608.

CASTELFRANCO VENETO. — « Paris Bordon, la Ss. Trinità in tela; alt. p. 2.6 - larg. 2.5. Rinunziato al Demanio ». È uno dei due quadrucci che **Pietro Edwards** nel carteggio coll'Intendente Generale dei beni della Corona (Vedi Doc. XXXVIII) diceva di attribuire al Bordon; avvertendo però che erano « così languidi e meschinelli che appena potei prenderli come oggetti del giro da farsene per via permute private ». Come si vede l'attribuzione era assai dubbia. — Nel Registro dell'ab. Bettio, il quadro figura al n. 49-88, come proveniente da Padova ove erano stati concentrati dall'Edwards i dipinti del dipartimento del Tagliamento (Treviso): « buono, tela con telaio... Copia di Paris Bordone, da alienare ».

— « Paris Bordone, Il Battesimo del Redentore, tela, figure piccole, alt. p. 2.10 - larg. p. 2.4 ». È compreso in un elenco di quadri consegnati il 15 Marzo 1811 in Venezia da **Edwards** allo spedizioniere Ing. Cendoli per essere spediti a Milano al Vice-Re. (*R. Archivio di Stato di Venezia, Busta 22).* Si può credere che fosse il secondo dei due quadrucci di cui parla l'Edwards nel carteggio coll'Intendente Generale dei beni della Corona (Vedi Doc. XXXVIII).

— *Collezione Tescari,* — n. 147. Ultima cena del Redentore; alt. m. 0.61 - larg. m. 0.87, in tela.

— *Collezione Tescari,* — n. 147. Il Redentore in atto di benedire, mezza figura al naturale; in tela.

— *Collezione Tescari,* — n.. 334. Il Redentore in atto di benedire, tiene il mondo colla mano sinistra; mezza figura; alt. m. 0.13 - larg. 0,11, in tela.

— *Collezione Tescari,* — n. 361. Ritratto di Paris Bordon con un bavero di pelliccia. Testa al naturale; alt. m. 0.46 - larg. m. 0.36, in tela.

I quadri della Galleria Tescari furono venduti alla spicciolata dopo il 1885.

CRACOVIA — *Sigismondo-Augusto Re di Polonia.* — « Giove con una Ninfa » (**Vasari**).

CREMONA — *Palazzo del Prefetto del Dipartimento dell'Alto Po.* — « S. Catterina, la Madonna e S. Girolamo, di Paris Bordone ». Così indicato in un « elenco dei quadri provenienti dalle soppresse Corporazioni del Regno d'Italia, 15 Dicembre 1820 » (*R. Archivio di Stato di Milano, Busta 437*).

DRESDA — *Collezione del conte de Brühl.* — Il Salvatore, mezza figura, con una banderuola fra le mani ove si legge: *Pax vobis.* — Nel « *Catalogue raisonné du Cabinet d' Estamps du feu M. Winckler* » (Lipsia 1803. II) è segnata al n. 557 una incisione di questo quadro, di Fil. And. Kilian, gr. in fol.

FIRENZE — *Principe Leopoldo dei Medici.* — « Un Cristo che sceso nel limbo ne cava i santi padri » (**Ridolfi**). Secondo **Vasari**, il quadro « tenuto cosa singolare », era stato eseguito per la famiglia Foscari da S. Barnaba in Venezia.

— *Principe Leopoldo dei Medici.* — « Santa Caterina martire si sposa a Nostro Signor Bambino che le porge l'anello ». (**Ridolfi**).

— *Principe Leopoldo dei Medici.* — « La Nostra Donna tra liete verdure, il vecchio Giuseppe che fa vezzi a Nostro Signore fanciullino e San Girolamo. (**Ridolfi**).

— *Principe Leopoldo dei Medici.* — Ritratto di un cavaliere cui un paggio allaccia l'armatura; un moro gli porge l'elmo. (**Boschini**, *Carta del navegar* p. 366. — *Galleria del sig. Paulo del Sera capità in man del Serenissimo Leopoldo di Toscana*). È forse lo stesso ritratto « di mezza figura al naturale », del quale lo **Scannelli** diceva che « se bene sia sicura operatione di Paris Bordone, vien comunemente stimato di Titiano ». (*Il microcosmo della pittura;* Cesena 1657 p. 260).

FRANCIA. — « Ritratti di dame et altri quadri di diverse pitture », eseguiti per commissione di Francesco I o II (**Vasari**).

— *Monsignor di Guisa.* — « Quadro da chiesa bellissimo e uno da camera di Venere e Cupido » (**Vasari**).

— *Cardinale di Lorena.* — « Un Cristo *Ecce homo* ed un Giove con Io e molte altre opere » (**Vasari**). — Il « Giove con Io » potrebbe essere il quadro collo stesso soggetto che si trova a Stoccolma presso la contessa F. von Rosen.

LONDRA. — *Lord Leighton.* — Tetide che si allontana da Efesto colle armi di Achille. Firmata *O. Paridis Bordono.* Figure quasi al naturale. — Il quadro era stato acquistato in Italia; fu esposto da Sir Frederic Leighton all'Esposizione d'opere di maestri antichi nel Burlington House del 1882 (*Kunst Chronik.* XVII. p. 286). Alla morte di Lord Leighton il quadro fu venduto presso Christie a Londra. — Opera bene conservata, ma non molto interessante. **Gronau, Cook.**

MILANO. — *Carlo da Rhò.* — « Il ritratto di quel signore e quello della signora Paola Visconti sua consorte » (**Vasari**).

— *Carlo da Rhò.* — « Alcuni pezzi di paesi non molto grandi ma bellissimi » (**Vasari**). — Uno di questi *pezzi di paese* è probabilmente il quadro di « Atalanta e Meleagro alla caccia del cinghiale », ora di proprietà del Dott. Biscaro.

— *Marino Tomaso.* — « Molte cose delle quali non accade fare menzione (sic) » (**Vasari**).

MODENA. (?). — « Quadro di due mezze figure, Marta e Maddalena, di mano di P. B. » In un Catalogo senza data (secolo XVII) appartenente all'Archivio Palatino, pubblicato dal Campori (p. 453).

MODENA. — « Un Salvatore di P. B. (stimato) doble 60 ». In altro catalogo di quadri (secolo XVII) appartenente all' Archivio Palatino, pubblicato dal Campori (p. 451).

NOALE. — *Chiesa di S. Maria della Misericordia.* — Visitazione di S. Maria e S. Elisabetta. (**Federici**, e **Rossi**, *Memorie di M. Luigi Campagnari,* Venezia 1789).

PADOVA. — *Convento di S. Giustina.* — *Il Convito in casa del Fariseo.* — Era nel così detto « Refettorio di magro » dei frati di S. Giustina di Padova. — Nella relazione di una visita dei quadri esistenti nelle chiese e nei conventi di Padova, eseguita, a quanto sembra, dal Zanetti nel Settembre 1773, d' incarico degli Inquisitori di Stato, si legge: « S. Giustina; Monaci benedettini neri.... Refettorio, « v' è la cena del Signore in casa del Fariseo, di Paris Bordone » *(R. Archivio di Stato di Venezia; Inquisitori di Stato Busta n. 909).* In un fascicolo di carte relative « a quadri di ultima avvocazione di Padova » havvi un « elenco di pitture del « Dipartimento della Brenta »; nella III parte di questo elenco è registrato: « S. Giustina. Refettorio di magro.... Quadro; La Cena di Cristo in Casa del « Fariseo di Paris Bordone ». L' elenco fu compilato dall' Edwards nel 1811, nell' occasione che furono scelti alcuni quadri dai depositorî di S. Elena e dai Conventi di S. Giustina e della Misericordia di Padova, per essere spediti a Milano. Il quadro della « Cena di Cristo » non fu uno dei scelti, e rimase allora a Padova. — Nel 1817 si trovava ancora nel locale dell' antico refettorio; il Moschini riferiva che qualcuno lo attribuiva a Domenico Campagnola ed altri a Paris *(Guida di Padova;* 1814. p. 53).

PRAGA. — *Camera Imperiale.* — Dagli inventari del 1718 e del 1737 dei quadri contenuti nella Camera e tesoro imperiale di Praga *(Regesti degli annali delle raccolte artistiche della casa imperiale austriaca, Vol. X.* p. CXXXII-CXLI):

n. 198. Paris Bordenon *(sic),* originale. Diana con due Muse; alt. braccia 1, oncie 21 - larg. braccia 3, oncie 2 — tela.

— *Camera imperiale.* — Dagli inventari *(ibid)* — n. 360. Paris Pordenon: *Scola Apollo;* alt. braccia 1, once 14 - larg. braccia 1. once 8 1/2.

SPAGNA. — *Marchese d' Astorga.* — « Molte favole d' Ovidio » (**Vasari**).

TORINO. — *Palazzo Reale.* — La Madonna col Bambino, S. Bartolomeo ed altri santi; in tavola di Paris Bordone, antico. De' migliori. alt. p. 1 1/2 - e larg. p. 8 ». Al n. 15 dell' inventario dei quadri delle Gallerie reali di Torino, compilato nel 1635 dal pittore romano Antonio Della Cornia *(Le Gallerie Nazionali d' Italia;* III).

— *Palazzo Reale.* — « La Madonna con Cristo, S. Giuseppe, S. Cattarina e S. Giovanni d' età, figure intiere, quadro grande senza cornice. — Di Paris Bordone pittore antico, de' migliori. alt. p. 3 - larg. p. 4 ». Al n. 315 del suddetto inventario *(ibid).*

— *Palazzo Reale.* — « Venere et Adone con zifolo in mano et Amor che dorme. Vien da Paris Bordone. Mediocre ». Al n. 545 del suddetto inventario *(ibid).* — Si è accennato nel testo che il quadro potrebbe essere quello « d' una Venere con Cupido che dormono, custoditi da un servo (Adone?) tanto ben fatti ecc. ». che il **Vasari** ebbe ad ammirare nello studio di Paris a Venezia l' anno 1566 e che era destinato per Margherita di Francia, duchessa di Savoia. Il quadro fu uno dei 38 dipinti che Carlo Emanuele III fece distruggere perchè contenevano figure ignude.

TORINO. — *Palazzo Reale.* — « Due quadri. Donne venetiane vestite di rosso; una col ventaglio di penne bianche nella sinistra et altra che sta appoggiata ad un termine. Di Paris Bordone antico, malamente ritoccati. Buoni. Alt. p. 1,9 – larg. p. 2.2 ». Al n. 580 del suddetto inventario *(ibid).* — Il ritratto della donna vestita di rosso col ventaglio di penne bianche poteva essere una ripetizione di quello della così detta Violante a Cronberg.

TREVISO. — *Famiglia Tiretta.* — « Un quadro con Nostra Donna seduta in un bosco, col fanciullo in braccio e san Giuseppe, che trasportato a Venetia, fece di poi passaggio in Fiandra ». (**Ridolfi**).

— *Casa Tiretta.* — Affreschi esterni colla favola di Atalanta (**Ridolfi**). — Le case già Tiretta alla Roggia furono rimodernate e degli affreschi che le decoravano non vi è più traccia.

— *Casa Spineda.* — Affreschi della facciata eseguiti verso il 1560. Il **Burchiellati,** che allora era ragazzo, da vecchio (1630) non si rammentava più se fossero del Bordon o del Fiumicelli. — La casa venne rimodernata nella prima metà del secolo XIX.

— « Una Venere che dipinse per nobile famiglia Trivigiana e passò a Berlino e da ultimo in Inghilterra » (**Crico**; *Discorso, 1828).* Potrebbe essere la « Venere e amore » che dalla raccolta Solly passò verso il 1820 nella Galleria di Berlino e da questa nel 1885 alla Galleria di Stettino.

— *Famiglia Lancenigo.* — « Cristo morto con due angeli che lo reggono » (**Ridolfi**).

— *Famiglia Reloi (forse Orioli).* « Alcune divotioni » (**Ridolfi**).

— *Famiglia Rossi;* « Alcune divotioni » (**Ridolfi**).

— *Famiglia Onigo.* — Ritratto del « magnifico messer Alberto Unigo » (**Vasari**). — Abbiamo indicato nel testo che il personaggio raffigurato doveva essere il nobile Alberto fu Alessandro Onigo, nato nel 1535. — La nobile contessa Linda Onigo-Rinaldi possiede due ritratti di famiglia attribuiti a Giorgione, che i signori **Crowe** e **Cavalcaselle** giudicarono di mano di Girolamo *juniore* (*A History of Painting in N. Italy.* II, p. 230); uno dei due potrebbe essere il « magnifico m. Alberto Unigo » di Paris.

— *Famiglia Serravalle.* — Ritratto di « messer Marco Serravalle » (**Vasari**). Era nato nel 1499. La famiglia si è estinta da molti anni.

— *Famiglia Quer.* — Ritratto di « messer Francesco da Quer » (**Vasari**). — Giureconsulto e oratore, nato nel 1520, morì nel 1576.

— *Famiglia Rover.* — Ritratto del canonico Giulio Rover (**Vasari**). — Nato nel 1499, morì nel 1571.

— *Ritratto del monsignor Alberti.* (**Vasari**). — Non sappiamo chi fosse.

— *Chiesa di S. Paolo.* — Affreschi nelle tre Cappelle absidali e nella Cappella di S. Caterina. Distrutti dopo la soppressione della Chiesa (1810). — Ne abbiamo parlato largamente nel testo.

— *Chiesa del Gesu* (soppressa nel 1810). — « In coro sopra una delle Porte si vede un quadro rappresentante la B. Vergine col Bambino Gesù, nel quale sotto sta scritto: *Memento Donationis;* ed è opera del celebre Paris Bordon » (**Rigamonti**).

— Non figura compreso negli elenchi dell' Edwards e dei delegati Appiani e Fumagalli, il che fa dubitare non fosse opera genuina.

VENEZIA — *Fugger Cristoforo.* — Nella lettera dell'Aretino « a Messer Paris » in data del Dicembre 1548 si fa menzione di « diversi quadri » dipinti da Paris per « il signor Christofano Fuccari ».

— *Vendramin Andrea.* — Nel manoscritto « *De Picturis in Musaeis D. Andreae Vendramini positis, anno Domini MDCXXVII* » vi sono tre schizzi a penna riproducenti quadri di Paris Bordon posseduti dal Vendramin :

1. Uomo barbuto con una corona di tralci di vite nel capo; indossa una pelle da satiro, ed ha sulle spalle un gufo.
2. Un giovane guerriero con corazza, scudo ed elmetto alla romana.
3. Una giovane donna che trattiene con una mano il manto e lascia scoperto il seno. — Quest' ultimo potrebbe essere il ritratto di una giovane (n. 231) dell' I. R. Museo di Vienna. — *British Museum,* n. 4004-4007, fondo Sloone.

— *Chiesa di S. Maria della Celestia.* — *Tela; alt. m. 2 - larg. m. 1.20.* — *S. Domenico, S. Antonio abbate e S. Biagio.* — In mezzo S. Domenico, ai lati S. Antonio e S. Biagio. — Si trovava « nella cappella a mano destra dell' altar « maggiore ov' è istituita la devozione del miracoloso S. Antonio di Padova ». (**Boschini**; *Miniere* ecc. p. 197). — Il quadro è ricordato da **Vasari** e **Ridolfi.** — Lo **Zanetti** nota che « ebbe in mente Paris allora i modi dei pittori più antichi nel disporre le figure sulle tavole appunto degli altari » ; cioè che il soggetto era stato trattato nella forma tradizionale delle così dette « Sante Conversazioni » il titolare dell' altare in mezzo, e ai lati, disposti con simmetria, gli altri Santi. — Soppressa la chiesa nel 1810 il quadro compare più volte negli elenchi dell'Edwards fra i dipinti *di prima classe,* scelti a disposizione della Corona per le pubbliche Gallerie. Pare che l' Edwards lo avesse compreso in un gruppo di trenta quadri posti a disposizione dei delegati lombardi Appiani e Fumagalli, i quali lo avrebbero rifiutato (*R. Archivio di Stato di Venezia; Busta, n. 22*). Per errore l' Edwards indica il personaggio di mezzo come S. Vincenzo, mentre tutti gli scrittori anteriori lo identificarono sempre per S. Domenico. — Dal « Registro Statistico dei quadri demaniali entrati nella Marciana », compilato dall' abb. Bettio verso il 1828, si rileva che il quadro era destinato « per Gallerie o Pinacoteche » e che lo si stimava lire 600. *(R. Archivio di Stato di Venezia).* — Da una gentile comunicazione del Sig. **Ludwig,** risulta che il quadro, in cattive condizioni, si trovava sotto il Vice Re Eugenio nel palazzo reale; gli era stato assegnato il prezzo di lire 450. Nel 1838 fu spedito a Vienna per la Galleria del Belvedere. Dopo di allora se ne sono perdute le tracce. È probabile che si trovi in qualche castello o residenza di campagna dell' Imperatore d' Austria.

— *Chiesa di S. Marina.* — *Tavola.* — *Daniele fra i leoni.* — « Daniele nella fossa dei leoni con l' angelo che li conduce il profeta Elia per li capelli; vi è anco S. Andrea » (**Boschini**, *Miniere,* p. 190). — Si trovava nella chiesa « entrando a sinistra » (**Boschini**), ed è ricordata da **Vasari** e **Ridolfi.** — Soppressa la chiesa nel 1810 la tavola passò al Demanio, e come tale figura negli elenchi dell' Edwards, il quale la giudicò « mal disegnata ma di molta tinta ». Nel Marzo 1814 un cotal Gio. Battista Girardi fece istanza al Demanio di Venezia di acquistare « quattro piccoli quadri », di cui il n. 1 era indicato come un Paris Bordon proveniente da S. Marina, « quando però fosse a prezzi discreti » ; havvi unita all' istanza la stima fatta da

Giuseppe Baldassini professor di ristauro, il quale considerando che i quattro dipinti « erano stati rifiutati dai Sigg. Delegati Appiani e Fumagalli e dalla Accademia di Venezia », stimò il quadro di « S. Marina, segn. n. 1. Paris Bordon, tutto annerito, « pieno di crepature e scorsato in qualche parte il colore » Lire 20 (!). Degli altri tre quadri due erano di Palma il giovine; il Girardi ebbe il tutto per Lire 50!! — (*R. Archivio di Stato; Busta* n. 22). — *Lo* **Zanotto** (*Pinacoteca della I. R. Accademia II.* fasc. 69), ricordando nel 1840 un quadro di « Daniele nella fossa dei leoni » ch' era posseduto dal negoziante Angelo Barbini di Venezia, suppose che fosse quello attribuito al figlio di Paris che stava nella chiesa di S. Maria Formosa. Nel testo si è accennato al dubbio che il quadro fosse invece la tavola di Paris proveniente dalla chiesa di S. Marina.

VENEZIA — *Casa Widmann.* — « Una femmina col seno scoperto che si mira in uno specchio, tenutole da una vecchia con una bella giovane a canto » (**Ridolfi**).

— *Casa Vidmann.* — « Una donna in maestà con maniche aggroppate » (**Ridolfi**).

— *Zeno Vincenzo.* — « Una morbidissima donna con mano al fianco » (**Ridolfi**).

— *Del Sera Paolo.* — « La Vergine e più Santi » (**Ridolfi**).

— *Del Sera Paolo e Buorolini Bartolomeo.* — « Un ritratto di S. Maria Maddalena di Paris ». Da un inventario fatto nella casa del nob. Paolo del Sera e di Bart. Buorolini su richiesta di Emilio, Pietro, Paolo Piotti dei marchesi Spinola e di Giannetto Garibaldi di Genova » del 1674, 11 Luglio (**Urbani di Gheltof**).

— *Ponte Jacopo giureconsulto.* — « La Madonna con Bambino, S. Giovanni e S. Giuseppe » (**Ridolfi**).

— *Giunti Bernardo.* — « Il salvatore al Giordano » (**Ridolfi**).

— *Giunti Bernardo.* — « La Madonna con S. Giuseppe e S. Caterina, sposata da Gesù Bambino » (**Ridolfi**).

— *Giunti Bernardo.* — « Ritratto d' uomo con berretta nera in capo » (**Ridolfi**).

— *Gradenigo Gradeniga, monaca a S. Daniele.* — « Il Matrimonio di Maria Vergine con S. Giuseppe, con l' assistenza di molte donzelle e giovani con verghe in mano » (**Ridolfi**).

— *Van Veerle Giovanni di Anversa.* — « Ritratto di un musico e un fanciullo con vari strumenti » (**Ridolfi**).

— *Van Veerle Giovanni.* — « Ritratto di un astrologo con beretta nera a croce in capo » (**Ridolfi**).

— *Van Veerle Giovanni.* — « Un ritratto di bella donna che con buona grazia tiene un cagnuolo in mano » (**Ridolfi**). È forse il ritratto ora a Berlino presso la sig. Matilde Wesendonck.

— *Pietra Michele, pittore.* — « Quadro con più santi colla Vergine in un paese con un san Sebastiano ben colorita figura » (**Ridolfi**).

Un quadro di madona copia de Paris Bordon.

Sei pezzi grandi tutti una misura, historia di copie (?) cioè 4 de Paris doi de Andrea Schiavon.

Una Venere vien da Paris,

Un' altra detta (Madona) copia da Paris Bordon,

Due donne copia da Paris,

Una Flora che vien da Paris,

Tre donne che vien da Paris Bordon ». Dal catalogo della « Collezione di Michiele Spietra (*sic*) della contrada de SS. Apostoli », del 5 Aprile 1656 (**Urbani de Gheltof**).

È probabile che tutte queste copie di quadri originali di Paris fossero dello stesso Pietra; si avrebbe così in lui l'autore forse di alcune fra le tante copie antiche di dipinti del nostro pittore che circolano sotto il suo nome nelle Gallerie pubbliche e private d'Europa.

VENEZIA. — *Trincavella Bernardo.* — « Ritratto d'un cavaliere a cui un paggetto allaccia l'armatura » (**Ridolfi**).

— *Dafino Bortolo.* — « Due bellissimi ritratti, l'uno d'uomo di fresca età, l'altro di un vecchio » (**Ridolfi**, II. p. 201).

— *Barone Ottavio Tassis.* — *Sacra Famigtia.* — La Vergine col Bambino in grembo, S. Gio. Battista fanciullo, S. Giuseppe e S. Bernardino in ginocchio. — Fondo di paese (**Boschini**; *Carta del navegar,* pag. 392).

— *Bar. Tassis sudd.* — *Un ritratto* (**Boschini**, ib.)

— *Venier Procuratore di S. Marco.* — *Sacra Famiglia.* — La Vergine col Bambino e S. Gio. Battista fanciullo; S. Giuseppe in distanza che custodisce l'asinello il quale sta pascolando (**Boschini**; ib.)

— *Palazzo Donà a S. Fosca.* — *Ritratto del Padovano Alvise Stella* (**Boschini**, ib).

— *Crivelli Giovanni.* — « *Il Redentore che incorona Maria Vergine* » (**Boschini**, ib).

— *Chiesa di S. Maria Maggiore.* — *Tela; alt. m. 1 - larg. m. 1.45.* — *Ecce homo.* — Cristo mostrato al popolo; tre mezze figure. Si trovava in sagrestia (**Boschini**, *Miniere,* p. 385, e **Martinelli**, p. 422). — Soppressa la chiesa nel 1806 il quadro compare più volte negli elenchi dell' **Edwards**, il quale lo aveva ricevuto in consegna il 14 Settembre 1807 qualificandolo di prima classe. In un foglio volante senza data si leggono alcuni appunti dell' Edwards intorno a questo dipinto: « Il corpo del colore si può dire in buona preservazione, ma la sua superficie è « annebbiata da fumo..... Il genio del Bordone non era molto disposto nè per « l' Epica nè per la tragedia, frivolo nel primo, freddo per la seconda, restò sempre « insignificante nell' una e nell' altra ecc. » (*R. Archivio di Stato di Venezia; Busta* n. 22).

— *Chiesa di S. Agostino.* — *Ecce homo.* — « Cristo mostrato al popolo ». **Boschini** (*Miniere,* p. 288): « Chiesa di S. Agostino, Preti; — Un quadro posticcio « sopra la porta di fianco: Nostro Signore mostrato da Pilato al popolo di Paris

« Bordon »; e **Zanetti**: « In S. Agostino vicino alla porta laterale alla sinistra « v'è un suo bel quadro con Cristo mostrato al popolo da Pilato. Più d' una « volta vidi questa invenzione da lui (Paris Bordon) dipinta ». — Soppressa la chiesa, il quadro fu appreso dal Demanio. In un foglio senza data, dell' Edwards, intitolato: « Memoria di quadri lasciati dai delegati (forse l' Appiani ed il Fumagalli venuti a Venezia nel 1811 a scegliere alcuni dipinti per le Gallerie di Milano) e da esaminarsi » si legge: « S. Agostino — Paris Bordone. Cristo mostrato al popolo (in margine: *non si trova*) ». — Questa nota spiega perchè dopo di allora non si ebbe più notizie del dipinto.

VENEZIA. — « Un quadro d' un dottore di Paris Bordon ducati 100 ». In una stima « de quadri fatta da D. Giovanni Gru Pittore » nel 6 Ottobre 1672; non si dice chi ne fosse il proprietario. È a notarsi che il prezzo massimo dei vari dipinti ascende appunto a ducati cento; sono stimati « una madona in tavola maniera di Zambellin d. 50, due quadreti del Tintoretto duc. 100. Uno Sposalitio di S. Jopo del Marconi duc. 20 » (**Urbani di Gheltof**).

— *Palazzo Rezzonico.* — « Un ritratto d' un Todesco... de man de Paris Bordon »; da un elenco di « cose esistenti nel palazzo R. » del 22 Settembre 1682, (**Urbani di Gheltof**).

— *Stroiffi Ermanno pittore.* — « Una testa di Paris Bordone »; in un elenco dei « quadri del frate d. E. S. », del 29 Luglio 1693 (**Urbani di Gheltof**).

— *Savorgnan Alessandro a S. Agnese.* — « n. 403. Un quadro con un ritratto di donna con corona al collo, di quarte sei, soaza dorata, di Paris Bordon » « n. 885. Un quadro con ritratto d' uomo, mezza figura, di quarte 5, soaza bianca, di Paris », ed altri quadri, copie o maniera di P. B. In un elenco di « oggetti d' Arte e quadri di Alessandro Savorgnan », del 7 e 31 Agosto 1699 (**Urbani di Gheltof**).

— *Gambatto Domenico a S. Canciano.* — « Due teste, l' una da huomo, l' altra da donna sopra tavola, senza soaza et quella da donna disse essere di Paris Bordon », ed altri quadri copia o scuola di P. B. In un elenco di « quadri di G. D. » del 27 Aprile 1705, (**Urbani di Gheltof**).

— *Bergonzi Giorgio.* — « n. 39. Una Madalena figura intiera con un Angelo in aria e Paese, soaza antica, parte dorata che vien da Paris Bordon ». In un elenco di « quadri di B. G. » del 12 Agosto 1709 (**Urbani di Gheltof**).

— *Castelli Giovanni a S. Vitale.* — « Un quadro rappresentante Christo con la canna in mano di Paris Bordone... Altro rappresentante la Maria Vergine con il Bambino, S. Giuseppe e S. Francesco di Paris Bordon ». In un elenco dei « quadri di G. C. » del 2 Marzo 1712 (**Urbani di Gheltof**).

— *Palazzo Nani a S. Geremia.* — « Adone e Venere di Paris Bordon, di braccia due, Cecchini 100 »; in una nota del 26 Settembre 1716 relativa alla vendita di alcuni quadri della Galleria Nani fatta a « Monsieur Person in due mille doble di Spagna » (**Urbani di Gheltof**).

— *Cottoni Domenico a S. Severo.* — « Un quadro grande bislongo con soaza di legno antica in parte dorata, disse il detto signor Michel, essere in pittura Adamo ed Eva, pittore Paris Bordon ». In un elenco di « oggetti d' arte di D. C. » del 13 Gennaio 1728 (**Urbani di Gheltof**).

VENEZIA. — *Lion Cavazza Girolamo.* — « Quadro con soaza dorata del Paris Bordon in tolla, figura di donna,

Altro con soaza dorata in tella, figura di donna, di Paris Bordon,

Quadro con soaza dorata. Ritratto d' una donna di Paris Bordon,

Altro in tolla con soaza dorata, figura di mezza donna, di Paris Bordon,

Un quadro piccolo con soaza dorata in tella, testa di donna di Paris Bordon,

Detto piccolo in tella d' una testa con soaza dorata, copia del Bordon,

Detto in tella, mezzo busto di donna con soaza dorata, di Paris Bordon » ; nell' « inventario delli quadri erano in galleria ed in intrata ecc. » del 25 Agosto 1734 (**Urbani di Gheltof**).

— *Palazzo Pisani a S. Stefano.* — « N. 23. Paris Bordone. Testa di donna alt. (braccia?) 1.2 - larg. 1. - L. 22.

n. 39. Paris Bordone. Sacra Famiglia con S. Girolamo; alt. 2.5 - larg. 2.90 — L. 300.

n. 18. Paris Bordone. Beata Vergine col Bambino e S. Giovachino, alt. 1 - larg. 1.4 — L.. 100.

n. 80. Paris Bordone. S. Girolamo nella grotta; alt. 2.2 - larg. 2.9 — L. 66.

n. 87. Paris Bordone. Ritratto d' uomo nobile vestito di nero; alt. 2.9 - larg. 2.6 — L. 160 ». — Dal « Catalogo e stima.... dei quadri esistenti nel palazzo Pisani a S. Stefano » (**Urbani di Gheltof**). — Il n. 39 si trova, come si è detto, a Dresda nella R. Galleria (n. 205).

— *Palazzo Renier.* — « Un ritratto d' uomo di Paris Bordon » ; in un « esame di quadri fatto dal Canova. Nota dei quadri che s' attrovano nel portico di Cà Renier » del 9 Ottobre 1795 (**Urbani di Gheltof**).

— *Zen Antonio.* — « Stile di P. Bordone. Riposo nell' andata in Egitto, è un quadro di quei tempi; il meglio di esso è il paese. Vale zecchini 10 » ; in una « stima di quadri che il n. u. Antonio Zen acquista da Francesco Biscano » di pugno di Pietro Edwards del 24 Dicembre 1799 (**Urbani di Gheltof**).

— *Galleria del conte Francesco Algarotti.* — « Ritratto di sè stesso; mezza figura. Su tela; alt. p. (piedi parigini) 2 once 3 - larg. p. 1 once 9.

(Disegni). — Uno a penna in carta tinta, due ad acquarello.

Dal Catalogo dei quadri, dei disegni del fu conte Algarotti; Venezia, senza data. Secondo Moschini (*Lett. Venez.* II p. 106) il Catalogo pubblicato dalla figlia del conte Algarotti, maritata Corniani, è opera di Antonio Selva. Veggasi anche Cicogna (*Bibl. Ven.* p. 683).

— *S. Giorgio Maggiore.* — *Tavola; alt. m. 0.45 - larg. m. 0.36.* — *La Maddalena.* — Mezzo busto. — Questo dipinto si trovava nel Monastero di S. Giorgio Maggiore di Venezia, ove era attribuito a Paris Bordon. — Soppresso il convento, **Edwards** lo ricevette in consegna nel Dicembre 1806. Egli così lo descriveva: « Sembra essere un ritratto; operetta studiata e lucida, distinta. La testa è « ben disegnata, ben ornata e di piacevole fisonomia, ma però senza decisa espres- « sione. È sporco a macchie superficiali, benchè nel suo fondo sia ben conservato. « Si è ritenuto per esso il nome di Paris Bordone, al quale si attribuiva con fer- « mezza mentre stava nella collezione di S. Giorgio maggiore in Venezia, dalla « quale proviene, l' Edwards la crede piuttosto di Claudio Ridolfi (non Carlo) e ne « faceva gran conto perchè nella Raccolta non c' è altra cosa di questo pregiato « artista ». — (*R. Archivio di Stato di Venezia*; *Busta, n. 22*).

VENEZIA — *Depositi Demaniali.* — *Tela; alt. m. 0.46 - larg. m. 0.35.* — *Ecce homo* — In un tabernacolo di legno. — Figura nel « Registro statistico dei quadri demaniali entrati nella Marciana » compilato dall' abb. Bettio verso il 1828 al n. 81 - come d' ignota provenienza: « sufficiente tela con tabernacolo di legno, da alienarsi; stima L. 40 ». — Nel Registro non ne è indicata la consegna. — Da una cortese comunicazione del sig. **Ludwig** rileviamo che il tabernacolo colla tela attribuito a Paris Bordon fu spedito nel 1852 da Vienna all' Arcivescovo latino di Lemberg per qualche chiesa povera della Bukowina.

— *Craglietto Gaspare.* — *La Violante.* — Ritratto di giovane donna; in piedi, due terzi di figura; una mano sul fianco, nell' altra uno specchietto. Sembra una ripetizione, con qualche variante, del ritratto di Cronberg. — Fu disegnata ed incisa in rame da Viviani Antonio e dedicata al podestà di Venezia conte Giuseppe Boldù *(Gazzetta di Venezia; 1835).* — La quadreria Craglietto è ricordata dal **Moschini** nella Guida di Venezia *(Itinéraire de la ville de Venise)* del 1819. Pare sia stata venduta nel 1840, data del catalogo pubblicato: « *Quadreria del fu Gasparo Craglietto; Venezia, Bonvecchiato* ».

— *Galleria Schiavoni.* — Riposo della Sacra Famiglia. Gesù Bambino accarezza nel volto S. Giuseppe; paese con alberi ecc. (*Discorso di* **Giuseppe Bianchetti**, *1831).*

— *Barbini Angelo.* — La Vergine seduta sur un trono, a' cui piedi stanno inginocchiate tre Sante, una S. Cecilia, e una Maddalena *(Discorso di* **G. Bianchetti**, *1831*).

— *Abbate Celotti.* — « Una donna (non però Susanna) tra due vegliardi; quadro venduto alla Kaufmann per 300 zecchini » (Lettera di **Moschini** *a G. Bianchetti, del Luglio 1831;* allegata al discorso *di Bianchetti su P. B.* in *Elogi e altri scritti di G. B.;* Treviso, 1864).

— *Galleria Barbini-Breganze.* — « n. 56-9. — Violante in atto di acconciarsi la chioma di fronte ad uno specchio tenutole da una ancella — tela, alt. m. 0.90 - larg. m. 0.88.

n. 62-189 - La Sacra Famiglia, il piccolo Giovanni e S. Francesco d' Assisi in ginocchio - tela; alt. m. 0.21 - larg. m. 0.30.

n. 64-259. - Ritratto della Violante. Raccoglie colla destra le bionde chiome e tiene colla sinistra il vasello delle acque odorifere. Abito smeraldino e sotto bianca tunica a larghe maniche. La viola al petto. — Tela; alt. m. 0.97 - larg. m. 0.81 » (**Zanotto**; *Pinacoteca Barbini-Breganze,* 1847). — La Galleria Barbini-Breganze fu venduta verso il 1850 a Guglielmo I, Re del Würtenberg, ed ora forma il nucleo principale della R. Galleria di Stoccarda. — Questi tre quadri non figurano nel Catalogo della Galleria di Stoccarda; ciò fa credere che fossero stati venduti prima della cessione in blocco della pinacoteca.

— *Conte Martinengo Leopoldo.* — « La presentazione del Bambino al fatidico vecchio » (**Fontana Gian Jacopo**, *Manuale ad uso del Forestiere in Venezia;* Venezia 1847, p. 239).

— *Galleria Manfrin.* — « Stanza III **). — Ritratto della Violante figlia del Palma il vecchio, di Paris Bordone » (**Zanotto**, *Nuovissima Guida di Venezia;* Venezia 1856, p. 343).

« n. 93. — Ritratto di donna. — tela alt. m. 0.59 - larg. m. 0.59.

n. 394. — Madonna, Bambino e S. Maria Maddalena, tela, alt. m. 1.08 - larg. m. 0.98 « (*Catalogo dei quadri esistenti nella Galleria Manfrin*; 1856) ». La Galleria, fondata nella seconda metà del secolo XVIII dal marchese Girolamo Manfrin, andò dispersa poco a poco nella seconda metà del secolo XIX.

VENEZIA — *Palazzo Giustinian-Recanati alle Zattere*. — « Quadri di Paris Bordone » (**Zanotto**; *Nuovissima Guida di Venezia*; 1856, p. 431). — Era celebre la raccolta di medaglie fondata dal nobile Lorenzo di Giacomo Giustinian-Recanati (**Moschini**, *Lett. Venez.* 1806, II p. 89). — Sappiamo che oggidì la nobile famiglia non possiede nulla del nostro pittore.

— *Ricchetti Consiglio* (antiquario). — « Ritratti di Paris Bordon » (**Zanotto**, *Nuovissima Guida di Venezia*, 1856, p. 361).

— *Palazzo Morosini a S. Vitale*, « dipinti di Paris Bordone » (**Zanotto**, ib. p. 177). È noto che i quadri di casa Morosini furono venduti nel 1894.

— *Du Bois Carlo*. — Quadri attribuiti a Paris Bordone.

n. 211. Cm. 104 × 86. — Ritratto della N. D. Polissena Contarini. — Figura quasi intera grande al vero; in piedi; giovane e bella donna. Abito di seta nera, guarnizione di mussola bianca ricamata. Gioielli, braccialetti, perle al collo.

n. 274 [a]. Cm. 59 × 48. — Ritratto di un primicerio di S. Marco, di nome *Aloisius* scritto sulla tela.

n. 272. Cm. 18 × 13. — Ritratto di Paolo III sul rame.

n. 334. Cm. 122 × 96. — Ritratto di donna in ricco costume, giovane, bella, ornata con catene, cordoni, gioielli e perle. In mano una berretta formata di un martoro grigio. — Dal « *Catalogo di una raccolta di quadri di C. D. B. compilato dallo stesso*; Venezia 1849 ». Il Du Bois era un negoziante di quadri ed anticaglie.

— *Benfatto Valentino*. — Quadri attribuiti a Paris Bordon.

n. 16. Ritratto di nobil donzella in atto di scrivere – tela, alt. cm. 95 - larg. cm. 79. – Veste smeraldina, catena al collo coll' ordine del toson d' oro. Sarebbe il ritratto di Bianca Cappello (?).

n. 17. Ritratto di nobil matrona — tela alt. cm. 98 - larg. cm. 80. — Seduta in seggiolone di veluto rosso; abito smeraldino, collana di perle al collo, catena d'oro ai fianchi. Nella destra i guanti, colla sinistra si appoggia al bracciale della sedia.

n. 18. Ritratto di nobil donzella – tela alt. cm. 89 - larg. cm. 72. — In piedi, abito verde, bavero con pizzo sulle spalle, monile al collo e sul petto, pendenti di perle alle orecchie, capelli biondi e ricciuti.

n. 19. Ritratto d' uomo giovane. — Tela alt. cm. 95 - larg. cm. 77. — In piedi, robbone orlato di pelli, stretto ai fianchi da cintura di cuoio. Molle barba; la destra sulla cintola, il braccio sinistro inarcato sul fianco. — Dal Catalogo della « *Pinacoteca di V. B. illustrata da* **Francesco Zanotto**; Venezia 1856 ». Il Benfatto negoziante di vino e di quadri, uomo di poca coltura ma dotato di occhio in arte e di un naturale intuito per gli affari si era formato una ricca pinacoteca che vendette al conte di Chambord, allora, colla madre duchessa di Berry, residente a Venezia nel palazzo Vendramin. Più tardi i quadri furono trasportati nel castello di Castagnavizza presso Gorizia ove il conte di Chambord finì gli ultimi suoi anni. Suo erede fu l' attuale conte di Bardi. — Infruttuose riuscirono le pratiche da noi fatte per sapere se la Galleria dei quadri si trovi ancora a Casta-

gnavizza. — Nella « *Nuovissima Guida di Venezia* » del Zanotto (Venezia, 1856, p. 359) si legge: « Palazzo Vendramin, ora della Duchessa di Berry. Alcuni ritratti di Paris Bordone ». È probabile fossero i quadri venduti lo stesso anno alla duchessa o a suo figlio dal Benfatto. — Del primo ritratto (n. 16) lo Zanotto dice: « È questa una delle più conservate e migliori opere del Bordone »; e del terzo (n. 18): « È questo uno dei più stupendi ritratti di Paride ». — Il preteso ritratto di Bianca Cappello è ricordato anche dal **Fontana** nel suo « *Manuale ad uso del Forestiere in Venezia* », del 1847 (n. 235).

VENEZIA — *Benfatto Valentino.* — Ritratto di Donato Giovanni Senatore Veneto; tela alt. m. 1.06 - larg. m. 0.90. (*Seconda Pinacoteca di V. B.*; Venezia, 1874; illustrata dal prof. ab. D. Crosara). Apparteneva alla nuova Collezione che il Benfatto si era formato, dopo venduta la prima, e che trasportata nella sua casa in Treviso, egli cedette verso il 1884 al sig. Arbib di Venezia. I quadri andarono poi dispersi.

VIENNA — *Collezione dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo.* — Dall' inventario del 1659 (*Regesti dell'Annuario delle raccolte artistiche della casa imperiale Austriaca,* Vol. I. p. CI — f. 60).

n. 256. *Quadro ad olio in tela.* — La Vergine siede presso un albero, si appoggia sul braccio destro ed ha in mano un libro aperto. A lei dappresso siede il Battista col Bambino nelle braccia e guarda S. Giuseppe il quale prono sul ginocchio destro presenta al Bambino una mela; alt. 4 spanne e 2 dita — largo 6 spanne e 3 dita. — Originale di Paris Bordon.

— Dallo stesso inventario. — n. 275. Quadro ad olio in tela. La visita dei Re magi, e di due pastori, uno dei quali tiene una cornamusa; alto 5 spanne, e largo 5 spanne e 8 dita. Originale di P. B.

— Dallo stesso inventario. — n. 278. Paesaggio ad olio sulla tela che rappresenta la Nascita, la Crocifissione, e la Risurrezione di Gesù; in alto la Trinità; — alt. 4 spanne e 2 dita - larg. 5 spanne e 2 dita. — Originale di P. B. — Questo piccolo quadro sembra fosse la ripetizione, con qualche variante, del quadretto dei *misteri* nella Sagrestia dei Canonici della Cattedrale di Treviso.

— Dallo stesso inventario. — n. 290. Un piccolo ritratto ad olio su tela, di un Veneziano con barba bruna, neri e corti capelli; abito nero orlato di pelliccia, — alt. 2 spanne e 7 dita - larg. 2 spanne e 6 dita. — Lo si riteneva di P. B.

— Dallo stesso inventario — n. 312. Piccolo quadro ad olio su legno, che rappresenta Cristo colla Samaritana alla fonte; un ragazzo con una corda fra le mani in atto di attingere acqua. Cristo è seduto ed essa sta con una bianca anfora nella mano destra e tiene la sinistra sulla sponda del pozzo. — Alto 2 spanne e 4 dita - largo 2 1|2. — Lo si riteneva di P. B.

— « Retrato d' un Dotor de Paris, cosa meravigliosa » (**Boschini**; *Carta del navegar,* p. 39).

Prospetto dei dipinti secondo il loro soggetto

I.

PALE D'ALTARE E QUADRI DA CHIESA

1. L'ultima Cena — Venezia, Chiesa di S. Giovanni in Bragora
2. La Pentecoste — Milano, Pinacoteca di Brera, 216
3. Santa Conversazione (Ss. Giorgio e Cristoforo) — Lovere, Galleria Tadini, 307
4. Santa Conversazione (S. Lucano) — Berlino, R. Museo, 177
5. Santa Conversazione (Ss. Sebastiano e Fabiano) — Berlino, R. Museo, 191
6. Santa Conversazione (Ss. Nicola e Antonio) — Bari, Duomo
7. S. Giorgio uccide il drago — Roma, Vaticano
8. Santa Conversazione (S. Lorenzo) — Treviso, Duomo
9. Santa Conversazione (S. Girolamo) — Treviso, Pinacoteca, III, 44
10. Santa Conversazione (S. Cipriano) — Taibon, Chiesa
11. Santa Conversazione — (Ss. Rocco e Sebastiano) — Valdobbiadene, Chiesa
12. La Sacra Famiglia e S. Girolamo — Milano, Chiesa di S. Maria presso S. Celso
13. SS. Pietro, Andrea e Nicolò — Venezia, Chiesa di S. Giobbe
14. I Misteri del Rosario — Treviso, Sacrestia della Cattedrale
15. Adorazione dei pastori — Treviso, Cattedrale
16. La Risurrezione — Stoccarda, R. Galleria, 7
17. La presentazione di S. Domenico al Salvatore — Milano, Brera, 241
18. Il Paradiso — Venezia, Accademia, 822

19.*) S. Agostino — Venezia, Chiesa di S. Andrea

II.

QUADRI SACRI DA CAMERA

a) Sacre Famiglie

1. Sacra Famiglia — Treviso, Pinacoteca, III, 73
2. Sacra Famiglia, S. Omobono e un divoto — Siena, Accademia, 51
3. Sacra Famiglia, S. Giorgio, S. M. Maddalena ecc. — Glasgow, Galleria, 45
4. Sacra Famiglia, S. Giorgio e S. Gio. Battista — Pietroburgo, Galleria Leuchtenberg, 11
5. Sacra Famiglia, S. Ambrogio e un divoto — Milano, Brera, 242
6. Sacra Famiglia, S. Antonio ab. e un divoto — Glasgow, Galleria, 46
7. Sacra Famiglia, S. Antonio e un divoto — Stoccarda, Galleria, 53
8. Sacra Famiglia, S. Girolamo e un santo francescano — Venezia, Galleria Giovanelli
9. Sacra Famiglia e due devoti — Hampton Court, Galleria, 118
10. Sacra Famiglia, S. Girolamo e S. Caterina — Genova, Galleria, Sala VIII

11. Sacra Famiglia, S. Girolamo e S. Caterina — Stoccarda, Galleria, 11
12. Sacra Famiglia, S. Girolamo, S. Caterina, S. Antonio ab. ecc. — Milano, Brera, 242
13. Sacra Famiglia, S. Antonio ab. e S. Gio. Battista — Bridgwater, Stanley
14. Sacra Famiglia, S. Girolamo e S. Elisabetta — Dresda, Galleria, 205
15. Sacra Famiglia e S. Gio. Battista — Keir, Stirling
16. Sacra Famiglia — Pietroburgo, Ermitage, 110
17. Sacra Famiglia, S. Girolamo e S. Sebastiano — Roma, Galleria Colonna, 116
18. Sacra Famiglia, S. Elisabetta, S. Girolamo e S. Gio. Battista — Roma, Galleria Colonna, 92
19. Sacra Famiglia e S. Gio. Battista — Londra, Bridgewater House

b) Soggetti varî

1. Il Redentore benedicente — L'Aja, R. Museo, 310
2.*) Il Redentore, la Vergine e una Santa — Bergamo, Galleria, Lochis, 56
3. Bersabea alla fonte — Colonia, Museo, 811 aa
4.*) S. Elisabetta elemosiniera — Ghirano, Chiesa
5. La disputa di Cristo fra i dottori — Londra, Dott. Richter
6. Il battesimo di Cristo — Milano, Brera, 212
7. Il riposo della Famiglia in Egitto — Nuova York, Società storica, 205
8. Il Redentore — Ravenna, eredi Rasi
9. Cristo e Maria — Padova, Museo, 67
10. S. Girolamo — Pietroburgo, Galleria Leuchtenberg, 34
11. L'Annunciazione — Siena, Accademia, IX. 9
12.*) L'Annunciazione — Stoccarda, Galleria, 56
13.*) Incontro di Maria ed Elisabetta — Stoccarda, Galleria, 138
14.*) Il riposo della S. Famiglia in Egitto — Stoccarda, Galleria, 18
15. Incontro di Maria ed Elisabetta — Strasburgo, Museo, 10
16. La Risurrezione — Treviso, eredi Mandruzzato
17. La Risurrezione — Treviso, Comm. Gio. Battista Mandruzzato
18. Cristo morto fra due angeli — Venezia, Palazzo Ducale
19. Cristo che battezza un prigioniero — Venezia, Galleria Layard
20. Un gentiluomo che adora la Croce — Vienna, Galleria Czernin

III.

QUADRI DI SOGGETTI PROFANI

a) Soggetti mitologici od allegorie

1. Diana cacciatrice e due ninfe — Dresda, Galleria, 204
2. Marte, Venere ed Amore — Roma, Galleria Doria, 294
3. Mercurio, Bellona e Marte — Richmond, Cook
4. Allegoria — Pietroburgo, Ermitage
5. Venere, Marte e Amore — Vienna, Galleria, 246
6. Allegoria — Vienna, Galleria, 233

7. Vertunno e Pomona — Parigi, Louvre, 1179
8. Dafni e Cloe — Londra, Galleria Nazionale, 687
9.*) Venere e Adone — Vienna, Galleria, 119
10. Venere, Marte e Vulcano — Francoforte, Ponfick
11. Apollo, Marsia e Mida — Dresda, Galleria, 203
12. Apollo e le Muse — Ashirdge, Brownlow
13. Giove, una ninfa e amore — Milano, Crespi
14. Atalanta e Meleagro — Treviso, Biscaro
15. Giove ed Io — Stoccolma, von Rosen
16. Venere ed Amore — Venezia, Franchetti
17. Venere ed Amore — Vienna, Galleria, 93
18. Venere — Stettino, Galleria
19.*) Venere o Antiope, un Satiro o Giove, e Amore — Roma, Galleria Borghese, 119
20. Amorini sulle nubi Venezia, Accademia, 324

b) Soggetti di genere

1. La vendemmia — Bergamo, Galleria, Lochis, 41
2. La vendemmia — Bergamo, Galleria, Lochis, 42
3. Una partita a scacchi — Berlino, Museo, 169
4. La seduzione — Milano, Brera, 306. *bis*

c) Soggetti storici o leggendari

1.*) La tempesta — Venezia, Accademia, 516
2. L'anello di S. Marco — Venezia, Accademia, 320
3.*) La lotta dei gladiatori — Vienna, Galleria, 238

IV.

RITRATTI

a) Donne

1. Una giovane, detta la Violante — Cronberg, Imperatrice Federico
2. Una giovane, detta la signora Brignole — Londra, Nazionale, 674
3. Una giovane col seno ignudo — Vienna, Galleria, 231
4. Una giovane che sta abbigliandosi — Vienna, Galleria, 248
5. Una Flora — Vienna, Galleria (deposito)
6. Una giovane dama — Douai, Museo
7. Una giovane con un canestro di rose — Stoccarda, Galleria, 282
8. Una dama attempata, detta la Balia dei Medici — Firenze, Pitti, 109
9. Una dama che sta abbigliandosi — Edimburgo, Galleria, 506
10. Una dama con cagnolino — Berlino, Wesendonck
11. Una Flora — Berlino, Dirksen

12. Una giovane donna col seno ignudo, detta la Violante — Gosford, Wemgss
13. Una dama — Londra, Rosebery
14. Una dama — Londra, Cohen
15. Una giovane donna — Londra, Donaldson
16. Una giovane donna — Longford Castle, Raduor
17. Una dama — Genova, Galleria, V
18. Una dama — Stoccarda, Galleria, 1
19.*) Una Flora — Torino, Galleria, 571

b) Uomini

1. Un giovane — Firenze, *Uffizi*, 607
2. Un gentiluomo — Genova, Galleria V
3. Un giovane — Hampton-Court, Galleria
4. Un giovane — Dresda, Galleria, 219
5. Un musicista — Praga, Galleria, II. 102
6.*) Un gentiluomo — Pietroburgo, Ermitage, 136
7. Un giovane — Genova, Galleria, VIII
8. Un vecchio — Genova, Galleria, VIII
9. Un cavaliere — Londra, Brownlow
10. Gerolamo *Crofft* — Parigi, Louvre, 1179
11. Un poeta laureato — Roma, Galleriâ Doria, 404
12.*) Un vecchio gentiluomo — Augusta, Galleria
13.*) Un giureconsulto — Hampton-Court, Galleria, 182
14. Autoritratto — Treviso, Museo

c) Gruppi

1. Un uomo, una donna e un fanciullo — Chatsworth, Devonshire
2. Un gioielliere e una giovane — Monaco, Pinacoteca, 1121
3. Una dama con un fanciullo — Pietroburgo, Ermitage, 111

Correzioni ed aggiunte

pag. 21	– linea 8ª	– Via Cavour;	– *corr.*:	Via Canova
» 24	– » 9ª	– Dalle pale;	– »	Delle pale
» 25	– » 24ª	– VITRA;	– »	VLTRA
» 30	– » 15ª	– 1560;	– »	1550
» 122	– » 31ª	– della parete;	– »	della pianta
» 150	– » 39ª	– Venere, Antiope e Cupido;	– »	Venere o Antiope, Satiro o Giove e Cupido
» 184	– » 29ª	– *Tarvisius*;	– »	*Tarvisiñs f.*

I.

A complemento delle notizie che si sono date nel testo (pag. 56) sulla famiglia di Paris, pubblichiamo qui in fine un sunto dei testamenti delle figlie Lucrezia e Cassandra e della nuora Marina, favoritici all' ultimo momento dall' egregio Dott. Ludwig.

Primo in ordine di data (1561) è il testamento di Lucrezia « fiola de messer « Paris Bordon depentor et moier de messer Gasparo fasuol mercadante de lana » che nomina suo commissario e benefica largamente « messer Thodaro Zusto », indicato nel testamento della sorella Cassandra come loro zio, trascurando affatto il marito!

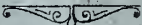
Il testamento di Cassandra, scritto in cedola autografa, è del 21 Marzo 1573; giorno, com' essa ebbe cura di notare, « del sabato santo ». Il padre era morto ma viveva ancora la madre Cinzia Spa. Cassandra lascia erede usufruttuaria la madre « ceto (eccetto) ducati dieci.... ala creatura che nasera de mi »; morta la madre si doveva investire la sostanza in beni immobili ed erogarne le rendite « de tre parti do.... a una fia de calche povera *vaca muneca o maridata* » — e cioè che *vada monaca o a marito*; il resto in « tante mese a la cruce ». Disposizione curiosa sia per la rozzezza dello stile, come per il suo contenuto; perchè rivela come Cassandra, sebbene senza marito, fosse allora in istato di gravidanza. La costituzione, insieme ad alcune messe espiatorie, di una dote monacale o matrimoniale a favore di povera fanciulla, e la disposizione, assai meschina, per il frutto della colpa danno al testamento di Cassandra il significato di un atto di penitenza e di morale rigenerazione destinato a riconciliare l' anima della peccatrice colla divinità offesa. Non ci sembra però che a questo intento fosse necessario aggiungere anche il sacrifizio dell' innocente nascituro.

Il testamento di Marina moglie « de misser Zuanne fu de misser Paris Bordon » (1577) non offre argomento di speciali considerazioni anche perchè è incompleto.

I. *1563, 21 Novembre.* — Io lucretia fiola de messer Paris Bordon depentor et moier de messer Gasparo fasuol mercadante de lana della contra de san Silvestro di venetia sana dela mente et intelletto benchè gravida.... lasso mio solo comissario.... messer Thodaro Zusto fo de messer Alvise.... Item lasso al ditto Messer

Thodaro ducati cento vivendo la creatura nascera de mi. El residuo .... lasso alla creatura nascera de mi .... Et morendo la ditta creatura voglio ducati dusento del ditto mio residuo siano di misser Paris mio padre et de madonna Cynthia mia madre, Et il resto sia del ditto misser Thodaro et de madonna Claudia sua moier. *(R. Archivio di Stato di Venezia ; Sez. not. testamenti ; atti del notaio Cigrogni Nicolò n. 465, Busta 199).*

II. *1573, 21 Marzo.* — In nome de Dio e dela vergine maria e cusì facio el mio ultimo volonta lascio tuto el mio a mia madre ceto ducati diece che i diti i lascio ala creatura che nasera de mi cusì sia mascolo come fèmina tuto sia dona madre che nesun posa dimandarche niente sina che la viva .... da poi la sua morte sia investio et in fondi e la utilità sia dispensata de tre parti do sia date a una fia de calche povera vaca muneca o maridata daltra parte si faci dir tante mese a la cruce .... per comesari .... voria fose mio barba miser todaro iusto e miser barba miser alvise spa questa si è la mia ultima volonta ai ventun de marcio che fu del sabato santo casandra bordona scrisse de sua propria mano la sua ultima volonta .... incontra de san marcilian in casa de misier bernardin da camigel casandra che fu fiola de misier paris bordun. *(R. Arch. di Stato di Venezia ; Sez. not. testamenti ; atti del notaio Parto Girolamo n. 1258, Busta 783).*

III. *1577, 21 Marzo.* — Io Marina figliola del q.m miser Augustin di Freschi et della quondam madona Helena iugali, et relicta in primo matrimonio del q.m Eccellente miser Battista Ramis Fisico et al presente consorte de miser Zuane fu de miser Paris Bordon sana per la Iddio gratia della mente, sentimento, corpo et intelletto .... fatto venir a casa mia posta nela contra de san Marcilian Piero Contarini nodaro de Venetia ecc. *(R. Arch. di Stato di Venezia ; Sez. notarile, testamenti ; atti del notaio Contarini Pietro n. 499, Busta 292).*

II.

Le osservazioni fatte nel testo circa l' epoca in cui Tiziano dipinse « la presentazione della Vergine al tempio » e circa l' influenza che questo quadro meraviglioso avrebbe esercitato su Paris nell' « Anello di S. Marco », pèrdono ogni valore di fronte alla notizia gentilmente comunicataci dal prof. Pietro Paoletti, che documenti d' archivio tuttora inediti provano avere Tiziano dipinto il quadro nel 1538, appena un anno dopo l'epoca indicata in via di semplice conghiettura dai suoi diligenti biografi, quattro o cinque dopo che Paris aveva eseguito il suo capo-lavoro.

Stampato a spese e per cura del Comitato
pel IV Centenario di Paris Bordon

Presidente Gio. Batt. Comm. Mandruzzato, Sindaco
Segretario Prof. Luigi Cav. Bailo